



Heinrich Adolf Köstlin

Geschichte der Musik

im Umriss

Fünfte neubearbeitete Ausgabe



Preis: M. 8.—, eleg. geb. M. 10.—

Berlin
Verlag von Reuther & Reichard
1899

Geschichte der Musik im Umriss.

Geschichte der Musik

IM UMRISS

von

H. A. KÖSTLIN,

o. ö. Professor an der Universität Giessen.

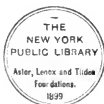
Fünfte, vollständig neu bearbeitete Ausgabe.



Berlin,

Verlag von Reuther & Reichard

1899.


THE
NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
Astor, Lenox and Tilden
Foundations.
1899

Inhaltsverzeichnis.

I. Die Musik des Altertums (Dr. K. Schmidt).

II. Die abendländisch-christliche Musik.

Erster Haupt-Abschnitt.
Die Entwickelung der abendländisch-christlichen Musik von den Anfängen bis zur erstmaligen klassischen Vollendung als katholischer Kirchenstyl durch Palestrina.

Erstes Kapitel.
Die Homophonie
(der einstimmige Gesang).

Erstes Kapitel.

Der Entwickelungsgang der Musik nach dem Hingange Beethovens.

Zweites Kapitel.

Übersicht über die Entwickelung einzelner Gattungen.

Vorwort zur 1. Auflage.

Das vorliegende Buch ist aus Vorlesungen entstanden, welche der Verfasser im Winterhalbjahre 1872/3 an der Universität Tübingen gehalten hat. Die freundliche Teilnahme, mit welcher diese Vorlesungen aufgenommen wurden, sowie mehrfache Aufforderung veranlafsten den Verfasser, dieselben zu einem Handbuche umzuarbeiten, das, wie er hofft, einem vielfach empfundenen Bedürfnisse entgegenkommt.

Die Musik hat in der Gegenwart eine an Wichtigkeit stets zunehmende Bedeutung. Dies gilt besonders auch für das Leben auf der Universität. Gerade hier aber macht sich das Bedürfnis geltend, Musikübung und Musikverständnis in Zusammenhang mit dem Ganzen der Bildung zu bringen und die Tonkunst mit dem gesamten Wissen in nähere Beziehung zu setzen. Dafs diesem Bedürfnisse in erster Linie durch das Studium der Geschichte unserer Kunst entsprochen werden kann, bedarf wohl keines Nachweises. Der Umstand, dafs von den zur Zeit vorliegenden, zum Teil vortrefflichen Handbüchern über diese Disziplin sich noch keines die ungeteilte Sympathie derjenigen Kreise hat erringen können, welche der Verfasser im Auge hat, rechtfertigt einen neuen Versuch.

Bei diesem stellte sich der Verfasser hauptsächlich die Aufgabe, die rein historische und biographische Darstellungsweise mit der kritisch-ästhetischen in der Weise zu verbinden, dafs wenn möglich ein deutliches Bild von der künstlerischen Individualität entstehe, welche in den Werken eines Künstlers oder einer Kunstepoche zum Ausdruck gekommen ist. Denn es sollte sich dem Leser die Musikgeschichte in erster Linie als die Entstehungsgeschichte der bedeutendsten Musikstyle und Musikformen darstellen und ihn lehren, diese aus dem geistigen Boden ihrer Zeit zu begreifen und zu würdigen. Mit Rück-

sicht auf diesen Zweck mufste sich das Buch enge Grenzen setzen und insbesondre auf eingehendere technische Analysen verzichten, indem es galt, sich auf dasjenige zu beschränken, was zum geistigen Verständnis der Kunstepochen und Kunstwerke dient und auf das Verständnis nicht blofs der fachmännisch Gebildeten, sondern der Gebildeten überhaupt rechnen kann. Denjenigen, welche durch dies Buch zu eingehenderen Studien ermuntert werden, mag die jedem Abschnitt vorausgehende Angabe der wichtigsten und zugänglichsten Quellen genügenden Fingerzeig geben. Die Auswahl und die Behandlung des Stoffes im einzelnen war in erster Linie durch das Interesse geschichtlicher Objektivität bestimmt, welches die Verleugnung persönlicher Vorliebe für einzelne Künstler und eine gewisse gemessene Zurückhaltung der Gegenwart gegenüber gebot.

Wiewohl das beschreibende Wort nie ein völlig treues Bild von der so flüchtigen Erscheinung eines Tonbildes geben kann, glaubte der Verfasser doch auf die Beigabe einer Sammlung von musikalischen Beispielen verzichten und in Bezug auf die ältere Zeit auf Sammlungen wie die von Rochlitz („Sammlung vorzüglicher Musikstücke vom Ursprunge der Harmonie an" Mainz, Schott), in Bezug auf die neuere Zeit auf das eigene Studium verweisen zu sollen.

Hiemit sei das Buch den Freunden der Tonkunst bescheidentlich empfohlen.

Sulz a. N., 1874.

Dr. **Heinrich Adolf Köstlin.**

Vorwort zur 5. Ausgabe.

Der bisherige Erfolg dieses Buches hat den Beweis geliefert, dafs es in denjenigen Kreisen, denen es seine Entstehung verdankt und auf die es vorwiegend berechnet ist, einem Bedürfnis entsprochen hat. Deshalb glaubte der Verfasser auch demselben seine ursprüngliche Gestalt soweit als möglich belassen und sich im wesentlichen auf die notwendig gewordenen Berichtigungen und Ergänzungen, sowie auf zweckmäfsig erscheinende Umstellungen beschränken zu sollen.

Dafs zur Herstellung einer ihrer Aufgabe genügenden Musikgeschichte noch unendlich viel Einzelforschung erforderlich ist, weifs jeder, der sich mit dem Gegenstand beschäftigt. Kein Handbuch kann es wagen, den Anspruch auf lückenlose Vollständigkeit und unfehlbare Zuverlässigkeit im einzelnen zu erheben. Den weitschichtigen, der sorgfältigsten Nachprüfung und Sichtung bedürfenden Stoff zu beherrschen, ist überhaupt für einen Einzelnen unmöglich, zumal wenn er die Forschung nur so zu sagen im Nebenamt betreiben kann. Dieses Buch bescheidet sich deshalb damit, den Stoff, soweit er zu Tage gefördert ist, in übersichtlicher Weise zusammenzufassen, unter die Gesichtspunkte, welche die geistige Entwickelung der Kulturwelt bestimmen, zu rücken, und eben damit dem Interesse und Verständnis der gebildeten Kreise näher zu bringen. Daraus rechtfertigt es sich, dafs in gröfserem Umfange, als es die kompendiöse Zusammenfassung des musikgeschichtlichen Stoffes als solchen erfordern würde, die geschichtlichen Zusammenhänge und die Beziehungen der musikalischen Entwickelung

zur allgemeinen Kulturentwickelung berücksichtigt sind, das stoffliche Detail aber öfters aufs kürzeste zusammengefafst wird. So galt es zum Beispiel, in dem zweiten Kapitel des dritten Hauptabschnittes den Entwickelungsgang der Oper, des Oratoriums, des Liedes in seinen Hauptwendungen zu skizzieren, also nur diejenigen Tonmeister zu behandeln, die für diesen von entscheidender Bedeutung, und auch diese nur unter dem Gesichtspunkte, unter dem sie es gewesen sind. Das biographische Material war hier auf das Notwendigste einzuschränken, bei solchen Tonsetzern, die in anderem Zusammenhang schon vorgekommen waren, einfach wegzulassen.

Aufserdem hat das Buch die Aufgabe, einerseits zum eigenen Studium anzuregen, andererseits das Interesse für die Geschichte der Musik überhaupt zu wecken.

Unter diesem Gesichtspunkte wollen die den einzelnen Abschnitten beigefügten Litteraturangaben gewürdigt sein. Man mufste sich dabei auf die wichtigsten und zugänglichsten unter den Quellenwerken beschränken; im übrigen forderte die Rücksicht auf den Zweck des Buches, das nicht blofs die eigentliche, wissenschaftliche Musikforschung zu fördern, sondern auch dem gebildeten Dilettanten zur allgemeinen Orientierung dienen soll, die Beifügung solcher Bücher, die, ohne als Quellenwerke gelten zu können, doch geeignet erschienen, die Bekanntschaft mit einer künstlerischen Persönlichkeit oder Epoche in gefälliger Form zu vermitteln, das Interesse zu wecken und zu vertiefen.

Die Unmöglichkeit, neben seiner amtlichen Berufsthätigkeit eine so weitschichtige und mühevolle Arbeit allein zu bewältigen, wie die Kürze der für die Fertigstellung der 5. Ausgabe zur Verfügung stehenden Frist, empfahl dem Verfasser eine gewisse Teilung der Arbeit. So hat für diese Ausgabe Herr Dr. Karl Schmidt, Lehramts-Assessor am Gymnasium zu Laubach, der seine musikalischen Studien auf dem Konservatorium zu Leipzig gemacht hat, den ganzen Abschnitt über die Musik des Altertums bearbeitet, für die Zeichnung der Musik der Gegenwart in der Hauptsache das Material

geliefert und den Abschnitt über die ausübende Kunst seit Beethoven (S. 612ff.) im wesentlichen fertig gestellt. Die Bearbeitung des 1. Kapitels des 2. Hauptabschnittes (die Entwickelung der Musik in Italien, Frankreich, England) hat Herr Dr. Wilibald Nagel, Dozent der Musikgeschichte an der technischen Hochschule zu Darmstadt, zu übernehmen die Güte gehabt und zwar so, daſs er in den Abschnitten 1—4 sich thunlichst der Vorlage anschloſs, die Abschnitte 5 und 6 aber neu und unter seiner vollen Verantwortung bearbeitete. Beiden Herren spricht der Verfasser für ihre ersprieſsliche Mitarbeit den verbindlichsten Dank aus. Ebenso allen denjenigen, welche ihn bei der Korrektur unterstützt haben, vor allem seinem verehrten Herrn Kollegen, Professor D. Dr. Krüger in Gieſsen, und seinem lieben Freunde, Herrn Pfarrer Dr. Lessing in Venedig, letzterem insbesondere für die Herstellung des Namen-Registers.

Daſs zu Berichtigungen und Ergänzungen vielfach Anlaſs sein wird, ist kaum anders denkbar. Ich bin darauf gefaſst und im Interesse der Sache dafür nur dankbar. Daſs ich H. Riemann's verdienstvolle Arbeit über „Die Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert“ (Leipzig 1898) nicht mehr habe verwerten können, bedauere ich aufs lebhafteste. Das S. 113ff. und S. 132ff. Ausgeführte würde aus derselben wertvolle Bereicherung und Ergänzung erfahren haben.

Gieſsen, den 10. November 1898.

H. A. Köstlin.

Abkürzungen im Texte:

M. H. f. M. G. I, 14 = Monatshefte für Musikgeschichte, Jahrgang I, Seite 14.

K. M. J. B., II = Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Jahrgang II.

V. Schr. f. M. W., III, S. 14 = Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Jahrgang III, Seite 14.

Publ. ä. M. W. = (Robert Eitner), Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke.

S. M. V. = Sammlung Musikalischer Vorträge.

Berichtigungen und Ergänzungen.

S. 7 Z. v. u. setze statt 18: 16. Jahrhunderts.
S. 108 Z. 6 v. u. in der Fufsnote setze zu Bäumker bei: III, 1891.
S. 143 in der Anmerkung 2 setze statt „ders.": O. Kade.
S. 266 Z. 5 v. u. (der Fufsnote 2) setze statt A. F. Rambach: A. J. R.
S. 268 Z. 1 v. u. (Anm. 1) setze statt geistigen: Geistlichen.
S. 289 Z. 2 von unten streiche die Worte: „wo er mit dem Liederdichter Paul Gerhard in freundschaftlichem Verkehre stand und viele von dessen herrlichen Liedern komponierte" — und setze dieselben auf S. 276 Z. 13 am Anfang bei!
S. 298 Anm. 2 Z. 8 v. u. streiche XXIII, 71 ff. und setze in Z. 2 v. u. nach Päsler, das Fundamentbuch von Hans von Konstanz bei: vergl. W. Nagel, M. H. f. M. G. XXIII, 71 ff.
S. 299 Z. 8 von unten: lies Floriiegium st. Floriiegum.
S. 302 Z. 5 v. u. (Anmerkung) setze bei: vergl. F. Chrysander, Händels Instrumentalkompositionen für grofses Orchester. V. Schr. f. M. W. III, 157, 451.
S. 348 Z. 15 v. o. setze in Anmerkung: vergl. V. Schr. f. M. W. VI, 165 ff.; VII, 667.
S. 355 Z. 28 v. o. setze statt Friedrich: Felix (Weisse).
S. 386 Z. 4 v. o. setze statt: 1745: 1755 (4?).
S. 407 Z. 8 v. u. setze bei: G. Grove, Beethoven and His Nine Symphonies. 2ed ed. London. 1896.
S. 518 Z. 21 setze zu Rubinstein in Anmerkung: vergl. A. Rubinstein, Erinnerungen aus 50 Jahren. Aus dem Russischen von Ed. Kretschmann. Leipzig 1893. — Katalog der im Druck erschienenen Kompositionen Rubinsteins. Leipzig. 1888.
S. 522 Z. 1 v. u. setze bei: M. Brennet, Deux pages de la vie de Berlioz. Paris 1889.
S. 526 Z. 1 v. u. setze bei: Liszts gesammelte Schriften. Herausgegeben von L. Ramann. Leipzig. 1880—83. 6 Bde.
S. 558 Z. 10 v. u. setze zu Lortzing in Anm.: vergl. Ph. Düringer, Albert Lortzing. Leipzig. 1851.

Einleitung.

1. Die Geschichte der Musik hat die Aufgabe, die Entwickelung der Tonkunst im Zusammenhang darzustellen und in ihrer Gesetzmäſsigkeit zu begreifen.

Sie setzt voraus, daſs die Tonkunst eine Entwickelung, eine Geschichte habe, daſs diese Entwickelung eine zusammenhängende sei und daſs dieselbe bestimmten Gesetzen folge.

2. Die Tonkunst ist die Darstellung des Schönen in Tönen, beziehungsweise in tönenden Bewegungsformen.[1]) Ihre Naturform ist die Bewegung. Bewegung kann nicht aufgefaſst werden ohne bestimmtes einheitliches Zeitmaſs; sie kann nicht als Form, als eigengeartete Bewegungsgestalt verstanden werden ohne die regelmäſsige Wiederkehr der Teile. Grundbedingung der Tonkunst als der Kunst tönender Bewegung ist das Maſs, der Rhythmus, und die Symmetrie (Periodik).

3. Was das auffassende Bewuſstsein an dem musikalischen Kunstwerk zunächst wahrnimmt, das ist die rhythmisch bestimmte, symmetrisch geordnete tönende Bewegung. Was an dieser das Interesse weckt und fesselt, das sind zunächst die zur wohlgefälligen Form geordneten Tonverhältnisse, die Beziehungen der Töne und der tönenden Formen untereinander; es ist die mehr oder weniger bewuſste Wahrnehmung eines ordnenden Gesetzes, eines gestaltenden Formgedankens, was den auffassenden Geist anspricht und erfreut.

4. Aber der Reiz der tönend bewegten Form für den auffassenden Geist, das, was sein Interesse erregt und fesselt, gleichsam zu ihm spricht, das ist nicht bloſs und nicht einmal in erster Linie das, was die tönende Bewegung zu einer schönen macht, die Bedingung ihrer sinnlich wohlgefälligen Erscheinung bildet, sondern ihre charakteristische Eigenart,

[1]) Näheres in H. A. Köstlin, Die Tonkunst. Einführung in die Ästhetik der Musik. Stuttgart 1879.

ihre ausgeprägte Physiognomie, das was sie als Organ des Geistes kennzeichnet, ihre Form zum Sprachzeichen und Ausdrucksmittel einer geistigen Persönlichkeit macht. Eine tönend bewegte Form, welcher diese geistige Physiognomie fehlt, vermag unser Interesse nicht festzuhalten. Darauf beruht der Unterschied der Wirkung, welche die Schablone, die bloſse Mache (sogenannte „Kapellmeister-Musik"), von derjenigen, welche das originale Kunstwerk des Genius auf uns ausübt. In dem letzteren tritt uns unmittelbar eine einzigartige Individualität gegenüber, eine geistige Persönlichkeit, wie sie in dieser ausgeprägten Eigenart nicht zweimal vorkommt. Sie giebt sich uns zu erkennen durch die Art, wie sie die Töne anfaſst und ordnet, durch die charaktervolle Gestalt, die sie den Tonlinien verleiht, durch die Weise, in welcher sie die Tonformen aufbaut und verknüpft. Je entwickelter die Tonkunst ist, desto individueller, charakteristischer und bestimmter wird diese Tonsprache, desto voller und schärfer, desto unmittelbarer und kräftiger prägt sich das Persönliche in der tönenden Bewegung ab. Das, was das Interesse am musikalischen Kunstwerk vor allem fesselt, das ist eben diese Berührung mit dem schöpferischen Geist in individuellster Ausprägung, die es uns gewährt.

5. Darauf, daſs das musikalische Kunstwerk Ausdruck und Abdruck des Geistes, Träger eines geistigen Gedankens, Träger persönlichen Lebens und Empfindens ist, beruht es, daſs die Tonkunst eine Geschichte hat. Jedes Volk hat seine eigene Musik; jede Periode schafft ihren eigenen Musikstyl, die ihr entsprechenden Musikformen; jede originale Künstlerindividualität erzeugt neue Ideale; da ist nirgends Halt noch Stillstand, denn der Geist ist Leben und Entwickelung, aus der Geistigkeit unserer Kunst ergiebt sich das Recht und die Notwendigkeit rastlosen Fortschritts.

6. Zugleich leuchtet ein, daſs die verschiedenen Style und Formen der Musik nur dann ganz und voll verstanden werden, wenn man sie aus dem Geistes- und Stimmungsleben der Zeit begreift, welche sie hervorgerufen hat. Gewiſs sind sie in formaler Hinsicht wesentlich durch die Entwickelung der musikalischen Technik bedingt; ihr Verständnis setzt die formaltechnische Analyse notwendiger Weise voraus. Aber völlig erklärt und wirklich verstanden werden sie nur aus dem

Geiste der Zeit, der sich darin Ausdruck gegeben hat. Daher bleibt es die höchste Aufgabe der Musikgeschichte, die Entwickelung der Tonkunst im Zusammenhang mit der Entwickelung des Geistes- und Kulturlebens überhaupt darzustellen und aus dieser zu erklären.

Um diese Aufgabe in einigermaſsen befriedigender Weise lösen zu können, bedarf es freilich noch ausgedehnter und weitschichtiger Vorarbeit. Zunächst handelt es sich für weite Strecken der Entwickelung noch um die Beschaffung und kritische Verwertung des Materials. Dieses besteht in erster Linie in den uns erhaltenen musikalischen Dokumenten; um diese zu würdigen, ist die genaueste Kenntnis sowohl der Notation und ihrer Geschichte, als auch der musikalischen Darstellungsmittel, ihrer Handhabung und Wirkung erforderlich. Denn um ein verklungenes Tonwerk, das nur in schriftlicher Fixierung zu uns redet, geschichtlich richtig zu würdigen, bedarf es nicht bloſs der Fähigkeit, die Tonschrift, in der es fixiert ist, zu entziffern, sondern der Gabe, dieselbe zu deuten, d. i. sich das Tonwerk in seiner Wirkung innerlich zu vergegenwärtigen. Auch wenn die in den Archiven schlummernden Schätze gehoben sein werden, ist noch viel Arbeit nötig, um sie richtig zu verwerten und aus ihnen ein vollständiges Bild von dem Entwickelungsgang der Tonkunst zu gewinnen. Jeder Versuch, den letzteren im Zusammenhang darzustellen, wird darum zur Zeit für weite Strecken lückenhaft bleiben müssen, auf Schritt und Tritt der Ergänzung und Berichtigung durch die Detailforschung bedürfen; er wird mehr oder weniger den Charakter des Hypothetischen und Vorläufigen an sich tragen.

Gleichwohl darf, ja muſs der Versuch immer wieder unternommen werden, damit der musikalischen Geschichtsforschung der Blick auf das Ganze, das Verständnis für die geistige Seite der musikalischen Entwickelung als eines wichtigen Zweigs der Geistes- und Kulturgeschichte nicht verloren gehe. Und er kann auch trotz der Unzulänglichkeit des Materials gewagt werden, sofern er nur nicht mehr sein und leisten will, als er zur Zeit sein und leisten kann, nämlich ein Versuch, den die fortschreitende Detailforschung zu erhärten hat, der aber deshalb noch nicht als verfehlt zu betrachten ist, weil im einzelnen vieles zu berichtigen bleibt.

Worauf es ihm ankommt, das ist nicht in erster Linie die Fixierung des historischen Thatbestandes, die Summierung und Gruppierung der Ergebnisse der exakten Forschung, sondern die Erfassung der künstlerischen Gedanken, die sich in den einander ablösenden Stylen und Formen der Musik ausgewirkt, der leitenden Ideen und Gesichtspunkte, welche die Entwickelung bestimmt haben. Die gewissenhafte Einzelforschung und die sorgsame Registrierung ihrer Ergebnisse bildet selbstverständlich die unerläfsliche Voraussetzung solcher zusammenfassender Darstellung, aber diese selbst ist vom Abschlufs der Einzelforschung nicht durchaus abhängig, hat denselben nicht erst abzuwarten, ja sie hat vielmehr zuweilen die Aufgabe, der Einzelforschung die Probleme zu stellen und die Wege zu weisen; sie kann im ganzen sehr wohl richtig sein, auch wenn im einzelnen vieles der Berichtigung bedarf.

7. Die Quellen der Musikgeschichte bilden in erster Linie diejenigen schriftlichen Urkunden, welche uns die Musikwerke der verschiedenen Zeiten selbst vermitteln, Notenhandschriften, Notendrucke, Liederbücher, Tabulaturbücher, Partituren. Für die ältere Zeit fliefst diese Quelle freilich spärlich, da ja die schriftliche Fixierung, die Notierung der Musikwerke erst auf einer gewissen Stufe der Entwickelung Platz greift. Die Musikgeschichte ist daher vielfach auf Nachrichten, Schilderungen, Beschreibungen angewiesen, die sich bei den verschiedenen Schriftstellern zerstreut finden und die uns einen Einblick in den Stand des Musikwesens und des Musikbetriebs ihrer Zeit, wie z. B. für die Musik des 16. bezw. 17. Jahrhunderts das *Syntagma musicum* des Michael Praetorius (Wolfenbüttel 1614—1619) (dessen tom. II: Organographia, ib. 1618) oder des Athanasius Kircher: *Musurgia universalis* (Rom 1650) u. a., oder doch Andeutungen davon geben; eine Zusammenstellung solcher Quellen hat Johann Nikolaus Forkel versucht in seiner „Allgemeinen Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntnifs musikalischer Bücher, welche von den ältesten bis auf die neusten Zeiten bey den Griechen, Römern und bei den meisten neueren europaeischen Nationen sind geschrieben worden.“ Leipzig, 1792 (für die Geschichte der Musik siehe besonders S. 14—24). Die wichtigsten und zugänglichsten verzeichnen wir jedesmal zu Beginn des Abschnitts, für den sie in Betracht kommen.

Das umfassendste Gesamtwerk ist bis jetzt

Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique.* 8 Bde. 1835—1844 mit 2 Ergänzungsbänden von A. Pougin (1878—80).

Endlich kommen in Betracht Monographieen über die Musik einzelner Völker, Territorien, Städte, einzelner Zweige und Gattungen der Musik, einzelner Künstler, die wir gleichfalls am entsprechenden Orte anführen werden.

Die wichtigsten Werke, welche die Geschichte der Musik (bezw. der deutschen Musik) zusammenfassen, sind in chronologischer Ordnung folgende:

W. C. Prinz, *Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst, in welcher derselben Ursprung und Erfindung, Fortgang und Verbesserung, unterschiedlicher Gebrauch, wunderbare Wirkungen, mancherley Feinde und zugleich berühmteste Ausüber von Anfang der Welt bis auf unsere Zeit in möglichster Kürze erzählt und vorgestellt werden aus den vornehmsten autoribus abgefaſst und in Ordnung gebracht.* Dresden 1690 (erste Geschichte der Musik in deutscher Sprache).

G. A. Bontempi, genannt Angelini, *Istoria musica nella quale si ha piena cognizione della teoria e della pratica antica della musica armonica.* Perugia. 1695.

J. Bonnet. *Histoire de la musique depuis son origine jusqu'à présent.* Paris. 1715.

G. Martini. *Storia della musica.* Bologna. 3 Bände. I. 1757. II. 1770. III. 1781 (behandelt nur die Musik des Altertums).

F. W. Marpurg, *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik.* Berlin 1759 (erstreckt sich nur auf die Musik des Altertums).

P. J. Roussier, *Mémoire sur la musique des anciens.* Paris. 1770.

M. Gerbert, *De cantu et musica sacra, a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus. Typis San Blasianis.* 1774. 2 Bände.

J. Hawkins, *A general history of the science and practice of music.* 5 Bde. London. 1776.

C. Burney, *A general history of music.* London. 1776—89. 4 Bde.

J. B. de la Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne.* Paris. 1780. 4 Bde.

J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik.* Leipzig. 1788 bis 1801. 2 Bde. (geht bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts).

C. Kalkbrenner, *Kurzer Abrifs der Geschichte der Tonkunst.* Berlin. 1794. 2. A. u. d. T.: *Histoire de la musique.* Strassburg 1802. 2 Bdchen.

Th. Busby, *Geschichte der Musik.* Leipzig 1824 (nach Hawkins und Burney).

R. G. Kiesewetter, *Geschichte der europäisch abendländischen oder unserer heutigen Musik.* Leipzig. 1833. 2. A. 1846.

A. W. Ambros, *Geschichte der Musik.* Breslau 1862—1882. 5 Bde.

A. Reissmann, *Allgemeine Geschichte der Musik.* Leipzig. 1863—65. 3 Bde.

— *Leichtfafsliche Musikgeschichte in Vorlesungen.* Berlin. 1877.

J. Schlüter, *Allgemeine Geschichte der Musik in übersichtlicher Darstellung.* Leipzig. 1863.

F. Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart.* Leipzig. 1851. 6. A. (Hrsg. v. F. Stade 1879).

A. von Dommer, *Handbuch der Musikgeschichte von den Anfängen bis zum Tode Beethovens.* Leipzig. 1867. 2. A. 1878.

F. J. Fetis, *Histoire générale de la musique.* Paris. 1869—75. 5 Bde. (bis zum 15. Jahrhundert).

P. Franck, *Geschichte der Tonkunst. Ein Handbüchlein für Musiker und Musikfreunde.* Leipzig. 2. A. 1870.

Fröhlich, *Beiträge zur Geschichte der Musik, auf musikalische Dokumente gegründet.* Würzburg. 1874. (Zwei Teile, deren erster den Text, deren zweiter die Dokumente enthält.)

F. Marcillac, *Histoire de la musique moderne et des musiciens célèbres en Italie, en Allemagne et en France.* Paris. 1876.

O. Wangemann, *Grundrifs der Musikgeschichte.* Magdeburg 1878.

W. Langhans, *Die Geschichte der Musik in 12 Vorträgen.* 2. Aufl. Berlin. 1879 (kurze summarische Übersicht über die Entwickelung).

E. Naumann, *Illustrierte Musikgeschichte.* Stuttgart. 1880—85 2 Bände.

A. Reissmann, *Illustrierte Geschichte der deutschen Musik.* 1880. 2. Aufl. 1892.

W. Bäumker, *Zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland von den ersten Anfängen bis zur Reformation.* Freiburg i. B. 1881 (Einzelstudien hauptsächlich zur Kirchenmusik).

W. Langhans, *Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts.* 2 Bde. Leipzig. I. 1884. II. 1887.

H. Lavoix Fils, *Histoire de la musique.* Paris. 1885.

Clément, *Histoire de la musique depuis les temps anciens jusqu'à nos jours.* Paris. 1885.

L. Meinardus, *Die deutsche Tonkunst. Eine kulturgeschichtliche Charakterskizze ihres Entwickelungsganges im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert.* Leipzig. 1888 (gedrängte, pragmatische, etwas einseitige Übersicht).

A. Prosnitz, *Compendium der Musikgeschichte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts für Schulen und Conservatorien.* Wien. 1889.

A. Swoboda, *Illustrierte Musikgeschichte.* Mit Abbildungen von Max Freiherrn von Branca. 2 Bde. Stuttgart I. 1892. II. 1894.

A. Soubies, *Histoire de la musique allemande.* Paris, Bibliothèque de l'enseignement des beaux arts. 1896.

Einzelne Gattungen behandeln:

J. Sittard, *Compendium der Geschichte der Kirchenmusik mit besonderer Berücksichtigung des kirchlichen Gesanges.* Stuttgart. 1881.

O. Wangemann, *Geschichte des Oratoriums von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart.* Demmin. 1882.

— *Geschichte der Orgel und der Orgelbaukunst von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart.* Demmin. 1880.

F. M. Böhme, *Die Geschichte des Oratoriums für Musikfreunde, kurz und faßlich dargestellt.* 2. A. Gütersloh. 1887.

A. Reissmann, *Die Oper in ihrer kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung dargestellt.* Stuttgart. 1885.

L. Nohl, *Die geschichtliche Entwickelung der Kammermusik und ihre Bedeutung für die Musiker.* Braunschweig. 1885.

W. J. v. Wasielewski, *Die Violine im 17. Jahrh. und die Anfänge der Instrumentalkomposition.* Leipzig. 1874.

— *Die Violine und ihre Meister.* Leipzig. 1869. 3 A.

— *Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert.* Berlin. 1878.

W. J. v. Wasielewski, *Das Violoncell und seine Geschichte.* Leipzig. 1889.

C. F. Weitzmann, *Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur.* Stuttgart. 1863. 2. A. 1880.

J. Rühlmann, *Die Geschichte der Bogeninstrumente, insbesondere des heutigen Streichquartettes, von den frühesten Anfängen an bis auf die neueste Zeit.* Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von dessen Sohn Dr. R. Rühlmann. Braunschweig. 1882.

Einen der wichtigsten Zweige der Musikgeschichte behandelt

H. Riemann, *Studien zur Geschichte der Notenschrift.* Leipzig. 1878.

Große Verdienste um die Musikgeschichte hat sich die 1868 ins Leben getretene Gesellschaft für Musikforschung, insbesondere deren Sekretär Robert Eitner erworben. Die „Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke“ hat eine stattliche Anzahl von Dokumenten für den allgemeinen Gebrauch zur Verfügung gestellt; Kataloge der Musikwerke verschiedener Bibliotheken haben bisher gar nicht oder wenig bekannte Quellen ans Licht gebracht und deren Auffindung und Benützung ermöglicht. Das Organ der Gesellschaft, die

„*Monatshefte für Musikgeschichte,* herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Red. von Robert Eitner. Berlin. 1869 ff.“

birgt eine reiche Fülle von Material, seine Beilagen bieten insbesondere wertvolle musikalische Dokumente, Monographieen, bibliographische Hilfsmittel. Ebenso

Fr. Chrysander's Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. I. 1863. II. 1867. und:

F. X. Haberl, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch.* Regensburg. (23 Bände.)

Eine weitere höchst wertvolle Handreichung bietet dem Freunde unserer Disziplin die von Robert Eitner zusammengestellte Übersicht über die jetzt zur Verfügung stehenden Quellen:

R. Eitner, *Quellen und Hilfswerke beim Studium der Musikgeschichte.* Leipzig. 1891.

Wertvolles geschichtliches Material, das Ergebnis der neuesten Forschung, findet sich in der leider eingegangenen „*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, herausgegeben von F. Chrysander und Ph. Spitta, redigiert von Guido Adler. Leipzig. 1885—1894.“

Seit 1898 erscheint:

Dechevrens, *Etudes de science musicale.* 1898. Paris.

8. Eine lebendige Vorstellung von dem Gegenstande selbst, um welchen es sich in der Geschichte der Musik handelt, von den Tonwerken, in welchen sich die Entwickelung der Musik darstellt, vermag nun freilich das beschreibende Wort überhaupt niemals zu geben. Dem Studium muſs daher die Anschauung, bezw. das aufmerksame Anhören der Tonwerke zur Seite gehen. In vollem Umfang dieser Forderung zu genügen, ist zur Zeit unmöglich, da die Musikaufführungen in der Regel nach ganz anderen Gesichtspunkten als dem historischen geordnet werden, ein Hilfsmittel, wie es dem Studierenden der bildenden Künste die Museen gewähren, dem Studierenden der Musikgeschichte nicht zu Gebote steht. Derselbe muſs sich in der Regel selbst helfen, so gut er eben kann. Was nun dem Studierenden der bildenden Kunst der Holzschnitt, der Stahlstich oder die Photographie leistet, das kann bei unserem Studium das Klavier, das Harmonium, das Streichquartett, oder ein ad hoc zusammengetretener Chor (jede Zusammenstellung und Vereinigung, die es ermöglicht, die Noten lebendig zu machen) leisten. Ist die Wiedergabe auch eine unvollkommene, bei der die Phantasie nachhelfen muſs, so giebt sie doch die Linien des Tonbilds, einen Anhaltspunkt für Vorstellung und Vergleichung.

Als Hilfsmittel sind zu empfehlen:

Denkmäler der Tonkunst. Bergedorf bei Hamburg. 1879 ff.

Band I. *Vierstimmige Motetten* von Palestrina. Herausgegeben von H. Bellermann.

Band II. *Vier Oratorien* von Carissimi. Herausgegeben von F. Chrysander.

Band III. Corelli, *Sonate da chiesa a tre, due Violini e Violone o Arcileuto, col Basso per l'organo.* Herausgegeben von J. Joachim.

Band IV. Couperin's *Klavierstücke.* Herausgegeben von J. Brahms.

Für Chorgesang:

Musica sacra. Gesänge älterer Meister, grösstenteils aus den Programmen des Berliner Domchors. Berlin. Bote u. Bock. 14 Bände.

K. Proske, *Musica divina.* Berlin. 1853—64. (4 Bde.)

F. Commer, *Collectio operum musicorum batavorum saeculi XVI.* Berlin. Trautwein. 12 Bde.

— *Musica sacra XVI., XVII. saeculorum.* 26 Bde. Berlin. 1839 ff.

S. Kümmerle, *Choralbuch für evangelische Kirchenchöre.* 300 vier- und fünfstimmige Tonsätze für gemischten Chor von den Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts, von J. S. Bach und neueren Tonsetzern etc. Gütersloh. 1887.

L. Schöberlein, *Musica sacra,* mit liturg. Anhang von F. Spitta. Göttingen.

Musica sacra. I. II. Leipzig, Peters.

Für Orgel:

F. Commer, *Collection de compositions pour l'orgue des XVI. XVII. XVIII. siècles.* Ort?

Was die Klaviermusik betrifft:

M. Pauer, *Alte Meister.* Leipzig. Breitkopf & Härtel. 3 Bde.

H. Riemann, *Altmeister des Klavierspiels.* Leipzig. Steingräber. 2 Bände.

F. Roitzsch, *Alte Klaviermusik.* Leipzig. Peters.

Für Gesang mit Klavier:

F. A. Gevaert, *Les gloires de l'Italie.* Paris. 1868. (Compositionen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts). 2 Bde.

— *Chansons du XV. siècle.* Paris. 1875.

F. Commer, *Cantica sacra.* Sammlung geistlicher Arien aus dem 16. bis 18. Jahrhundert für eine Sopranstimme mit Klavierbegleitung. Berlin. T. Trautwein.

Das deutsche Lied. Eine Auswahl aus den Programmen der historischen Liederabende der Frau Amalie Joachim, herausgegeben von H. Reichmann, Berlin. Simrock. 2 Bände.

Für Violine:

F. David, *Die hohe Schule des Violinspiels.* Werke berühmter Meister des XVII. und XVIII. Jahrhunderts für Violine und Clavier bearbeitet. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Hefte.

D. Alard, *Die klassischen Meister des Violinspiels.* Mainz, Schott. 30 Nummern.

E. Deldevez, *Les violinistes célèbres depuis Corelli jusqu'à Viotti.* Paris. Richault.

Witting, *Die Kunst des Violinspiels.* Wolfenbüttel, Holle.

Vergleiche ferner: *„Musikgeschichtliche Sammelwerke der einzelnen Völker.“* Leipzig. Breitkopf u. Härtel. 1893, woselbst weitere Werke zur spanischen, schwedischen, dänischen u. s. f. Musik; ferner

R. Eitner, *Verzeichnifs neuer Ausgaben alter Musikwerke.* Berlin. 1871 und weitere Angaben am entsprechenden Ort.

Für die neuere Zeit bieten die Gesamtausgaben der bedeutenderen Meister Anschauungsmaterial genug.

9. Der besondere Zweck, den unsere Darstellung befolgt, die Enstehung und Entwickelung der heutigen Musik geschichtlich zu begreifen, dürfte es rechtfertigen, dafs wir die Musik der Naturvölker und der vorchristlichen Kulturvölker nur soweit in den Kreis unserer Betrachtung ziehen, als dieselbe auf unsere heutige Musik unmittelbar eingewirkt hat, uns also im wesentlichen auf die Darstellung der antiken (griechisch-römischen) Tonkunst beschränken, sofern diese es ist, an deren Theorie und Praxis die Musik der christlichen Kirche angeknüpft hat. Den Hauptgegenstand unserer Betrachtung bildet die Entwickelung der abendländisch-christlichen Musik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart.

Dabei soll keineswegs das hohe Interesse verkannt werden, welches die archäologische Musikforschung für die allgemeine Geschichte der Musik hat, wie wichtig es ist, den Gang zu verfolgen, welchen die früheste Entwickelung unserer Kunst genommen hat: zu beobachten, wie die verschiedenen Völker, von derselben Grundlage ausgehend, die Kunst ihrer Eigentümlichkeit gemäfs in verschiedener Weise fortbildeten und zu verschiedenen Tonanschauungen und Tonsystemen gelangten, wie aber doch überall die natürlichen, in der Organisation des Gehörs- und des Musik-Sinns begründeten Forderungen sich zur Geltung und Anerkennung durchringen; wie wichtig namentlich es ist, der Enstehung, Ausbildung und Wanderung einzelner Musik-Instrumente nachzugehen, welche die Entwickelung der heutigen Musik wesentlich mitbestimmt haben. Es soll insbesondere nicht in Abrede gezogen werden, welches

Gewicht die Erforschung der ersten Anfänge der Tonkunst bei den verschiedenen Völkern für die Beantwortung der Frage hat: ob die Musik nur ein Spiel der Willkür und Laune, oder eine in der Organisation des menschlichen Wesens begründete Kunst, ob sie nur ein Genufsmittel und ein Luxusartikel oder eine notwendige Lebensäufserung des menschlichen Geistes sei. Ist letzteres der Fall, dann mufs das Bedürfnis nach Musik ein allgemeines sein und sich bei allen Völkern, auch bei denjenigen, welche noch auf der tiefsten Stufe der Kultur stehen, vorfinden, dann mufs sich aber auch ein Zusammenhang zwischen dem Musikwesen eines Volkes von bestimmter geistiger Eigenart und dessen übriger Kultur-, Welt- und Lebens-Auffassung nachweisen lassen. Wir sehen von dieser Betrachtung nur ab mit Rücksicht auf die Grenzen, die wir uns für unsere Darstellung im Hinblick auf den besonderen Zweck gezogen haben.

Derselbe Zweck bedingt es, dafs wir bei der Darstellung, was die Gruppierung des Stoffs betrifft, das Hauptgewicht auf die geistige Seite der Entwickelung legen und darum in den Mittelpunkt jeweils die Hauptformen stellen, in welchen sich das Kunstschaffen einer Periode am vollsten ausgewirkt, ihre geistige Physiognomie am schärfsten ausgeprägt hat. Dadurch ist vielfach ein Übergreifen über die Grenzen geboten, welche die streng chronologische Darstellung einzuhalten hätte, wie dies übrigens bei jeder pragmatischen Geschichtsbetrachtung gestattet und der Fall ist.

Diese Hauptformen sind die einstimmige Melodie — Homophonie — die Form, in welcher sich das musikalische Empfinden des ersten Jahrtausends der christlichen Zeitrechnung auslebt.

Die Schöpfung des späteren Mittelalters ist die Form der (vertikalen) Melodienverknüpfung, die Polyphonie (Contrapunkt).

Aus der Verknüpfung beider Konstruktionsprinzipien nach dem Gesetz der musikalischen Dialektik entstehen die Formen der im engeren Sinne modernen Musik (die cyklischen, thematisch-dialektischen).

Somit hätten wir unsere Aufmerksamkeit zu konzentrieren auf die Entwickelung der Homophonie, der Polyphonie, der modernen thematisch-dialektischen Musik.

Diese Gruppierung wird jedoch durch einen anderen Gesichtspunkt gekreuzt.

Zunächst ist es die Kirche, welche der Tonkunst Heimat und Pflege verleiht. In ihrem Dienste erwächst und erblüht dieselbe; ganz natürlich, dafs sie ihr Schaffen fast ausschliefslich in den Dienst der Kirche stellt, ihr Ideal nicht in ihr selbst, sondern in der Verherrlichung des Gottesdienstes sieht. Sie ist wesentlich Kirchenmusik (liturgischer Gesang, liturgische Musik). Die erste Frucht ihrer Entwickelung ist die klassische Vollendung des Kirchenstyls, erst im Verständnis der mittelalterlichen (katholischen), dann im Verständnis der modernen (protestantischen) Kirche.

In dem Mafse, als sie erstarkt, an selbständiger Bewegung gewinnt, erwächst ihr ein eigenes Kunstideal, die Darstellung, die Verkörperung des Musikalisch-Schönen als solchen und um seiner selbst willen in den ihr eigentümlichen Formen und nach dem in ihrem Wesen liegenden Gestaltungsgesetz.

Die Musik, in welcher das Tonschöne als solches und um seiner selbst willen in seiner Reinheit und Vollendung sich darstellt, wird als die im engeren Sinne klassische bezeichnet, die Periode, in welcher die Musik als solche, als selbständige Kunst diese Höhe erreicht hat, als die Periode der klassischen Musik.

Von der Periode der klassischen Vollendung scheidet sich nach rückwärts die Zeit des Ringens, da sich die Tonkunst aus den Formen der antiken Musik und den Fesseln der antiken Tonanschauung losringt, die für die Darstellung der neuen Ideale erforderlichen Mittel und Formen ausbildet, die eigene Ton- und Formsprache gewinnt; nach vorwärts die Zeit der Nach-Klassiker, welche die Ideale der klassischen Periode nach verschiedenen Richtungen weiterbildet und verarbeitet.

I.

Die Musik des Altertums.

Bearbeitet von Dr. Karl Schmidt.

I.

Die Musik des Altertums.

1. Die Musik des Altertums im grofsen und ganzen liegt dem heutigen musikalischen Verständnis so ferne, dafs wir uns über dieselbe trotz aller Forschungen eine lebendige, der Sache wirklich entsprechende Vorstellung kaum bilden können.

Bei den Völkern der mehr oder weniger stagnierenden asiatischen Kultur kann von einer *Geschichte* der Tonkunst überhaupt kaum die Rede sein.

Erst bei den Völkern der europäisch-griechischen Kultur findet sich eine *Geschichte* unserer Kunst, auch hier freilich noch in beschränktem Mafse.

2. Die Anfänge musikalischer Äufserung in Gesang und Instrumentenspiel finden sich bei allen Völkern der Erde. Zwar dient die Musik bei den am tiefsten stehenden *Naturvölkern* nur dem rohen Ausdruck der Stimmungen sei's der Freude, sei's der Trauer. Aber nicht nur beweist der Gebrauch von Instrumenten, wenn auch der rohesten Art, dafs es sich um eine absichtsvolle, nicht etwa instinktmäfsige oder unwillkürliche Kundgebung handelt, also um Kunst auf der niedersten Stufe, sondern die Melodien, die Melodieansätze, die Melismen, die Tongänge, deren sich die Sänger und Instrumentenspieler bedienen, verraten schon ein Hinstreben auf *Rhythmik und Symmetrie, die Grundformen aller Musik.* Ja, wenn man die Produkte der musikalischen Phantasie der verschiedensten Völkerschaften genauer ansieht, so zeigt sich eine überraschende Übereinstimmung aller darin, dafs ihnen eine *fünfstufige Tonleiter* zu Grunde liegt, welche aus 3 Ganztonschritten und einem $1^1/_2$-Tonschritt besteht (also z. B. die Leiter *c d e g a*, oder eine Leiter, welche sich aus den Obertasten des Klaviers bildet: des es ges as b). Aus den Tönen der so beschaffenen fünfstufigen Skala sind nicht blofs die ältesten Weisen der Schotten und Gälen, der Chinesen und

Griechen gebildet, sondern alle Melodien und Melismen, welche von zuverlässigen Reisenden solchen Naturvölkern abgelauscht worden sind, die sich noch in den Anfängen der Kultur befinden. Will man nicht an die Überlieferung einer „Ur-Tonkunst“ glauben, um diese Übereinstimmung in den Anfängen der Musik zu erklären, so beweist dieselbe, dafs nicht nur der Sinn für musikalische Äufserung überall vorhanden, sondern auch die Organisation dafür bei allen Menschen dieselbe ist; dafs die Tonkunst, so sehr sie durch das Belieben und durch die Geschmacksrichtung der Völker und Individuen, welche sie pflegen und ausbilden, beeinflufst wird, doch in letzter Linie auf Grundgesetzen des menschlichen Wesens beruht und durch diese bestimmt wird, sowie dafs in diesen Grundgesetzen die Willkür und das subjektive Belieben ihre natürlichen Grenzen und Schranken finden.

In dem Mafse, als die Tonkunst ausgebildet wird, wächst der Einflufs, den gewisse Neigungen und Besonderheiten des Volkes, welches zu ihrer Entwickelung jeweils beiträgt, auf sie ausüben.

A. Die Musik der asiatischen Kulturvölker.

1. Die Chinesen.[1]) Die Kultur des Sinismus ist der Kultus der Pedanterie, die vollendete Herrschaft des Gesetzes und der Regel; dem völligen Mangel an Phantasie steht ein scharfer Verstand zur Seite, welcher in alle dem, was Fleifs und Emsigkeit zu leisten vermögen, Bedeutendes erzielt.

So haben die Chinesen auch in der musikalischen Theorie Bedeutendes geleistet. Sie schufen das Oktavensystem, hatten schon frühe einen Normalton, besafsen den Quintenzirkel; ihre wissenschaftlichen Werke über die Musik (Amiot nennt deren 69) bieten hohes Interesse, denn es verrät sich in denselben ein scharf beobachtender Verstand. Gänzlich fremd aber war den Chinesen der Gedanke, dafs die Musik zum Ausdruck der innersten Gefühle der menschlichen Brust dienen könne.

Eine bedeutende Rolle spielte die Symbolik der Töne, Tonarten und Instrumente; so scheint denn auch ihr Musik-

[1]) Quellen: Abhandlung von der Musik der Chinesen von Ly-Koang-ty, Peking 1727, übersetzt von dem Jesuitenpater Amiot, abgedruckt in den *Mémoires concernant l'histoire des Chinois, tome VI*, Paris 1780.

genufs mehr in der verstandesmäfsigen Verfolgung dieser Symbolik zu bestehen, als in der empfänglichen Hingabe an den Eindruck des Schönen, das in den Tönen uns nahe tritt.

Das gesamte Musikwesen steht unter der Aufsicht des Staates. Die Zahl der Instrumente,[1]) der zu verwendenden Töne und Tonarten ist, wie das Ceremoniell des Hofes, genau bestimmt und für jede einzelne Gelegenheit vorgeschrieben. Bei allen feierlichen Handlungen wird der Musik eine hohe Stellung eingeräumt, und selbst der Kaiser mufs bei gewissen Gelegenheiten ausübend mitwirken.

Die praktische Musik selbst nun scheint die hochtrabenden Aussprüche der Theorie Lügen zu strafen. Was in China erklingt, ist für ein an europäische Musik gewöhntes Ohr unerträglich und verdient kaum mehr zu heifsen, als ein kindisches Geklimper, welches den Europäer unwiderstehlich zum Lachen reizt.

Die Ur-Skala war die allgemeine archaistische fünfstufige. Prinz Tsay-Yu fügte zwei weitere Stufen (den „Vermittler" und den „Führer") bei, aber schon das uralte King (abgestimmte Stein-, später auch Holzplatten), stellt die zwölfstufige, nunmehr also chromatische Tonleiter dar. Da die Grundskala Tsay-Yus siebenerlei Bedeutung erhält, je nachdem man vom ersten, zweiten, dritten u. s. w. Tone aus die Oktave bildet (Oktavgattungen), und sich nach jeder der zwölf Stufen der chromatischen Tonleiter transponieren läfst (Transpositionsskalen), ergeben sich 84 Tonarten.

2. Die Hebräer.[2]) Den jüdischen Charakter, so wie er uns aus dem Schrifttum des alten Testaments entgegentritt,

[1]) Besonders Schlaginstrumente (King, Panken, Rasseltrommel u. a.), daneben Blasinstrumente (Cheng mit durchschlagenden Zungen, der Vorläufer der Physharmonika; Koan, ähnlich der Hoboe; Yo, gerade Flöte, Tsche, Querflöte u. a.) und Saiteninstrumente (Kin und Tsche, der Zither nahe kommend).

[2]) Quellen: Salomon van Til, *Dight- Sang- en Speelkunst, soo der Ouden als bysonder der Hebreen* u. s. f. Dordrecht 1692. (Deutsch: 1719.) — A. E. Mirus, Kurze Fragen aus der *musica sacra*, worinnen den Liebhabern bei Lesung der bibl. Historien eine sonderbare Nachricht gegeben wird. Görlitz 1707. Dresden 1715. — Blasio Ugolini, *Thesaurus antiquitatum sacrarum, complectens selectissima opuscula, in quibus veterum Hebraeorum mores, leges etc. illustrantur, to. XXXII,* Venetiis 1744—1769. — J. Chr. Speidel, Unverwerfliche Spuren von der alten Davidischen Sing-Kunst, nach ihren deutlich unterschiedenen Stimmen,

kennzeichnet eine wunderbare Verbindung von klarem, dialektischem Verstande mit einer Energie und Innigkeit des Gefühls, die sich ebensosehr in der Energie des National- und Heimatbewufstseins, wie in dem Vorwalten des religiösen Empfindens ausprägt; es charakterisiert ferner den Juden eine peinliche Gewissenhaftigkeit dem Gesetz, der Tradition, der herkömmlichen Form gegenüber.

In künstlerischer Beziehung gestaltet sich dieser Grundzug naturgemäfs so, dafs es dem Volke an eigentlicher künstlerischer Begabung (Produktionsvermögen) fehlt, dafs aber allem, was sie künstlerisch zu gestalten suchen, z. B. in der Poesie, die Achtung der Form einerseits und die Kraft und Tiefe der Empfindung andererseits den spezifisch jüdischen Stempel aufdrückt. Vermöge dessen wird in letzter Beziehung alles auf Gott, als das Eine und im Bewufstsein alles Beherrschende bezogen. Das charakteristische Wesen der hebräischen Kunst besteht im Gegensatz zu den anderen asiatischen Völkerschaften darin, dafs sie ausschliefslich religiöse Kunst ist, die nur in und mit der Religion Bedeutung hat.

So ist auch die Musik eine heilige Kunst, eine wesentliche Form des Gebets und des Gottesdienstes. Der ideale Gehalt, den sie ausdrücken will, ist das Gottesbewufstsein selbst. Die Klänge heiliger Tonkunst bahnen dem Geiste Gottes den Weg zum Herzen; in den Schulen der Propheten wird sie darum mit Eifer gepflegt. Davids Harfenspiel verscheucht den finsteren Geist von Sauls umnachtetem Gemüte; unter den Klängen der Harfe senkt sich der Geist Gottes auf den Propheten Elisa hernieder. Als die Macht, die das Herz für höhere Offenbarung empfänglich macht, bildet Gesang und Saitenspiel den herrlichsten Schmuck der schönen Gottesdienste des Herrn.

Tönen, Noten, Tact und Repetitionen, mit einem Exempel, Stuttgart 1740. — A. F. Pfeifer, Ueber die Musik der alten Hebräer, Erlangen 1779. — J. G. Herder, Vom Geist der hebräischen Poesie. Bd. 2. Dessau 1782—83. — L. Haupt, 6 alttest. Psalmen, aus den Accenten entziffert und modernisirt, Leipzig 1854. — K. Engel, *The music of the most ancient nations*, London 1864, 2. Aufl. 1870. J. Weiss, Die musikalischen Instrumente in den hl. Schriften des alten Testamentes. Graz. 1895.

Wie die Musik geklungen haben mag, welche dieser hohen Auffassung entsprach, und wie die Musik des nähern beschaffen gewesen sein mag, darüber lassen sich, da alle positiven Anhaltspunkte fehlen, nur Vermutungen aufstellen. Das Wahrscheinlichste ist, dafs der Gesang im wesentlichen einstimmiger, rhythmisch-melodischer Sprechgesang war, die Instrumentenchöre aber sich darauf beschränkten, den Gesang unisono mitzuspielen, die rhythmischen Accente und Einschnitte (durch die Schlaginstrumente) zu markieren und dem Vortrag des Gesangs das Element rauschender Pracht zu verleihen durch Verstärkung der Tonkraft und Verschärfung des Rhythmus. — Die Schilderung der Instrumente (Saiten-, Blase- und Schlaginstrumente) müssen wir billig der biblischen Archäologie überlassen.

3. Die arischen Inder,[1]) welche unter den Völkern Indiens allein als Kulturvolk in Betracht kommen können, fielen unter dem Einflufs des entnervenden Klimas und einer alle Selbstständigkeit und Entfaltung hemmenden Religion einem passiven, träumerischen Gefühls- und Phantasieleben anheim. Die holde Kunst der Töne, deren poetische Seite dem Inder besonders verständlich ist, erscheint als Kind der Götter, dem Menschen zur Freude und zum Troste geschenkt. Göttliche Kräfte ruhen in den Tönen, ja der Gesang ist zaubermächtig, götterzwingend, wie das Gebet.

Die dichtende Phantasie hat bei den Indern gemütvolle, den starken Blütenduft des sonnigen Südens atmende Weisen geschaffen, aber auch auf die Theorie[2]) so einseitig einge-

[1]) Quellen: W. Jones, *On the musical modes of the Hindus*, (Bd. 6 der gesammelten Werke) 1799. Übersetzt und mit Erläuterungen und Zusätzen versehen von F. H. von Dalberg, nebst einer Sammlung indischer und anderer Volksgesänge, Erfurt 1802. — Lassen, Indische Altertumskunde. I, 2. A. 1867. II. 2. A. 1878. III. 1857/8 IV. 1861 Anhang, 1862. Chrysander, Über die altindische Opfermusik. Vierteljahrsschrift für MG. Leipzig. 1885. I.

[2]) Die siebenstufige Normaltonleiter (Swaragrama) — wohl auch eine Erweiterung der archaistischen fünfstufigen — wurde transponiert. Die Theoretiker, die vielfach einer wunderbaren Symbolik huldigen, rechneten Tausende von Tonarten (Ragas) aus; im Gebrauch jedoch waren nur etliche und zwanzig. Die Oktave wurde in späterer Zeit in 22 Teile zerlegt, jedoch ist es nicht ausgeschlossen, dafs hierfür die 17-stufige arabische Einteilung vorbildlich war. In der Rhythmik hatten es die Inder theoretisch und wohl auch praktisch weit gebracht.

wirkt, dafs diese vielfach den Eindruck phantastischer Spielerei macht.

4. Die Ägypter.[1]) Von besonderem Interesse wäre die genauere Kenntnis des Musikwesens von Ägypten wegen der vielfachen Berührung der ägyptischen Kultur mit der asiatischen Kultur einerseits und der abendländisch-griechischen andererseits. Es kann als sicher gelten, dafs gewisse musikalische Grundanschauungen und einzelne Instrumente über Ägypten den Weg nach Griechenland gefunden haben. Wir dürfen daher aus dem Verhältnis des Pythagoras zu den ägyptischen Priestern, die diesen Philosophen mit der Lehre von den Intervallen und ihrer mathematischen Begründung vertraut machten, mit einiger Sicherheit behaupten, dafs die Ägypter die Mehrstimmigkeit nach unseren modernen Begriffen nicht gekannt haben. Ohne Zweifel hätte Pythagoras diesen Teil der musikalischen Theorie übernommen, falls er ihn bei den Ägyptern hätte kennen lernen. Andererseits läfst sich aus den Anschauungen des Pythagoras erschliefsen, dafs die Ägypter eine siebenstufige Skala zu Grunde legten, womit die Identifizierung der sieben Stufen mit den sieben Planeten übereinstimmt. Doch ist über das eigentliche Wesen der ägyptischen Musik noch so wenig Sicheres zu Tage gefördert, dafs wir uns von derselben ein deutliches Bild nicht machen können.

Von den Instrumenten, welche auch hier als Geschenke und Erfindungen der Götter angesehen werden, finden wir schon in alter Zeit in Ägypten neben den gewöhnlichen Lärminstrumenten (Klapphölzer, Becken, Cymbeln, Trommeln) eine Art Hackbrett, eine gebogene Flöte (Mem), die Photinx, welche Osiris aus einem Gerstenhalm erfunden haben soll, Doppelflöten (zwei Mem); sodann von Saiteninstrumenten die Harfe (Tebuni), die Laute (Nabla) und ein Griffbrett-Instrument, das

---

[1]) Quellen: G. A. Villoteau, *Dissertation sur la musique des anciens Egyptiens* (Deutsch von Chr. Fr. Michaelis, Leipzig 1821), nebst drei anderen Aufsätzen über die Gestalt der Instrumente nach den Denkmälern, einer histor. Beschreibung der orientalischen Instrumente und des gegenwärtigen (so. Anfang dieses Jahrh.) Standes der ägyptischen Musik, sämtlich abgedruckt in dem Werke *description de l'Egypte.* — K. Engel, *The music of the most ancient nations particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews.* London 1864. 2. Aufl. 1870. — Auch Kiesewetter, Über die Musik der neueren Griechen, nebst freien Gedanken über altägyptische und altgriechische Musik. Leipzig 1888.

wahrscheinlich mehr zu Lehrzwecken diente (wie das Monochord des Pythagoras), als zu eigentlich musikalischem Gebrauche.

5. Die Araber.[1]) Bedeutenden Einflufs übte auf die abendländische Kultur und so auch auf die abendländische Musik das Volk der Araber, freilich erst im Mittelalter, im Zeitalter der Chalifen.

Das in der Blütezeit der arabischen (mohammedanischen) Kultur ausgebildete arabisch-persische Musiksystem bietet aufserordentlich viel Interesse, hat jedoch auf die Entwickelung unserer modern-abendländischen Musik keinen Einflufs gehabt. Zwei Haupteigentümlichkeiten seien kurz erwähnt: die Teilung der Oktave in 17 Töne und die sog. Messeltheorie. Letztere dient zur Bestimmung der Intervalle und zwar in dem Sinne, dafs der tiefere Ton des Intervalls der entsprechenden Saitenlänge nach als ein Vielfaches des höheren Tones angesehen wird. So ist z. B. für die Oktave, deren tieferer Ton einer Saitenlänge bedarf, die doppelt so grofs ist als die des höheren, das Messel (Mafs) = 2 (zwei Messele), für die Quinte gemäfs der Schwingungszahl $3:2 = M + {}^1/_2$, für die Quarte $(4:3) = M + {}^1/_3$, für die Sekunde $(9:8) = M + {}^1/_8$ u. s. w. Mafseinheit ist also die Länge der Saite des höheren Intervalltones.

Unter den arabischen Instrumenten bedürfen die Streichinstrumente einer besonderen Erwähnung, weil man diese meist als die Vorfahren der modernen Streichinstrumente ansieht. Sie sollen nach der Eroberung Spaniens durch die Araber nach dem Abendland gekommen sein. Allein es lassen sich gegen diese Annahme schwerwiegende Bedenken geltend machen. Sie sind von solcher Bedeutung, dafs die obengenannte Tradition nicht mehr haltbar erscheint.

Verlassen wir nun die asiatischen Kulturvölker und wenden uns zur eingehenderen Besprechung der Musik des Volkes, welches auf allen Gebieten die Errungenschaften der asiatischen

[1]) Quellen: R. G. Kiesewetter, Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt. Mit einem Vorwort von dem Freiherrn von Hammer-Burgstall. Leipzig 1842. — H. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, Leipzig 1878, hat p. 77—85 Kiesewetters Angaben über die Konsonanz der Intervalle nach der Lehre des Mahmud Schirasi richtig gestellt.

Kultur in sich zusammenfafste und zu einer völlig neuen, der **klassischen**, umgebildet und dem Abendlande vererbt hat.

B. Die Musik der Griechen.[1])

So sehr sich auch die moderne Tonkunst von der antiken, durch die Griechen ausgebildeten Musik unterscheiden mag,

1) Quellen: *Antiquae musicae auctores septem. Vol. I. II. ed. Meibom.* Amsterdam 1652. Enthält die *στοιχεῖα ἁρμονικά* des Aristoxenos (um 325 v. Chr.), die *εἰσαγωγὴ ἁρμονική* des Euklides (um 300 v. Chr.), das *ἐγχειρίδιον ἁρμονικῆς* des Nikomachos von Gerasa (im 2. Jahrh. n. Chr.), die *εἰσαγωγὴ μουσική* des Alypios (nm 350 n. Chr.), die *εἰσαγωγὴ ἁρμονική* des Gaudentios (Lebenszeit unbestimmt), die *εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς* des Bacchios d. Älteren (um 150 n. Chr.), drei Bücher über die Musik von Aristides Quintilianus (im 1. u. 2. Jahrh. nach Chr.) und das phantastische Werk des Martianus Capella (im 5. Jahrh. n. Chr.). — Einzelausgaben aus späterer Zeit von Marquard (Aristoxenos), Fr. Bellermann, C. v. Jan (Bacchios) u. a. — Vor Meibom gab schon J. Meursins 1616 den Aristoxenos, Nikomachos und Alypios heraus. — Vortreffliche Neuausgabe der griech. Musikschriftsteller von C. v. Jan. (*musici scriptores ed. Carolus Janus.* 8. Leipzig, Teubner 1895.) — John Wallis, *opera mathematica*, vol. III. Oxford 1699 enthält die Harmonik des Klaudios Ptolemaios (Anfang des 2. Jahrh. nach Chr.), den Kommentar des Porphyrios (um 250 nach Chr.) zu Ptolemaios' Werk und die Harmonik des Manuel Bryennius (um 1325 nach Chr.). — F. W. Marpurg, Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik. Berlin 1759. — Stile, philosophical transactions 1760 (über die griechischen Notenzeichen).

A. Boeckh, Übersicht über die alte Harmonik (in: Über die Bildung der Weltseele im Timäos des Platon. 1807. Kl. Schr. III, 136—180. — Boeckh, *de metris Pindari*, 1811, lib. III, ep. VII — XII. — Fr. Drieberg, die griech. Musik auf ihre Grundsätze zurückgeführt. 1841. — Fr. Bellermann, die Hymnen des Dionysios und Mesomedes. 1840. — Bellermann, die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, 1847. — R. Volkmann, *Plutarchus de musica*, 1856 (mit einem Anhang über die musik. Instrumente). — K. Fr. Weitzmann, Geschichte der griech. Musik. 1855. — R. Westphal, die Fragmente und Lehrsätze der griech. Rhythmiker. 1861. — Westphal, Geschichte der alten und mittelalterlichen Mnsik. 1864. — Westphal u. Rossbach, Metrik der griech. Dramatiker und Lyriker. 3 Bde., 1. A. 1865, 2. A. 1868, 3. A. („Theorie der musischen Künste der Hellenen") 1885. — Westphal, Aristoxenos von Tarent, die Melik und Rhythmik des klass. Hellenentums. I. 1883. II. 1893. — K. Fortlage, das musik. System der Griechen in seiner Urgestalt, 1847. — O. Paul, die absolute Harmonik der Griechen, 1866. — H. J. Fétis, *histoire générale de la musique.* 5 Bde. 1869 — 1875. — F. Gevaert, *histoire et théorie de la musique de l'antiquité* (1875—1881. 2. A. 1896.)

ihre Wurzeln liegen doch in Hellas; ja die moderne Musik hat viel unmittelbarer an die griechische Musik angeknüpft, als irgend eine andere Kunst an ihre Vorgängerin in der Antike. Die altkirchliche Musik ist nicht blofs unter dem Einflufs des antik geschulten und gewöhnten musikalischen Ohres entstanden, sondern sie ist, weil in ausdrücklicher Opposition gegen die damalige modern-weltlich gehaltene Musik des Heidentums ausgebildet, bis auf einen gewissen Grad die zur alten Einfachheit zurückgeführte alt-griechische Musik, freilich mit neuem Idealgehalt erfüllt und auf neue Ziele gerichtet.

Aber auch abgesehen von diesem unmittelbaren Zusammenhang der griechischen Musik mit der modern-europäischen, bietet die erstere der Geschichtsbetrachtung, auch wenn dieselbe nur zusammenfassender Art ist, besonderes Interesse nicht blofs deshalb, weil die griechische Musik für das Kulturleben der Alten von gleich grofser Bedeutung ist, wie irgend eine der anderen Künste, und die Kenntnis des antiken Musikwesens das Verständnis des klassischen Altertums wesentlich ergänzt, sondern weil die griechische Musik eine Geschichte gehabt hat, und weil diese Geschichte in auffallendem Zusammenhang steht mit der Geschichte und Entwickelung des griechischen Kulturlebens überhaupt, also zeigt, wie grofs der Einflufs ist, welchen der Zeitgeist, das allgemeine Bewufstsein auf unsere Kunst ausübt, selbst wenn deren Charakter und Theorie im grofsen und ganzen so fest begründet, so klar bestimmt und so scharf begrenzt erscheint, wie dies bei der antiken Musik der Fall ist.

Die griechische Musik läfst die Züge des griechischen Wesens deutlich erkennen. Auch in ihr ist die Physiognomie des hellenischen Kunstgeistes zu scharfem, plastischem Ausdruck gekommen.

— H. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift. (s. o.) — F. Gevaert, *La mélopée antique dans le chant de l'église latine*, 1895. — J. H Schmidt, die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung. I. Die Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen. 1868. II. Die antike Kompositionslehre. 1869. III. Die Monodien u. Wechselgesänge der attischen Tragödie 1871. IV. Griech. Metrik. 1872. A. Thierfelder, System der altgriechischen Instrumentalnotenschrift. 1897 (Philologus Bd. 56. S. 492—524). Einige andere Schriften finden sich im Laufe der Darstellung erwähnt.

Erster Abschnitt.
Allgemeine Charakteristik der griechischen Musik.

1. Der Boden. — Wohl stammten die Hellenen aus dem Orient; dorther brachten sie mit asiatischen Sitten und asiatischen Kulturelementen auch die Anfänge der Kunst. Aber unter dem Himmel Griechenlands wurde die Kunst etwas völlig Neues.

Die Beschaffenheit des vielfach vom Gebirge durchzogenen rauhen Bodens nötigte zu strenger Arbeit und gestattete nicht jenes Hinträumen, jenes Schwelgen in üppiger Phantasie, wie es unter den Palmen am Ganges möglich war. Auf der anderen Seite hielt der wunderbare Zauber des Südens, der reiche Wechsel der Gegend zwischen grotesken Gebirgsmassen und der majestätischen tiefblauen See, sowie der Glanz einer in südlichen Sonnenschein getauchten, satten Beleuchtung die Phantasie wach, übte den Schönheitssinn und bewahrte vor jener flachen, verstandesmäfsigen, praktischen und berechnenden Nüchternheit, die der Tod aller Kunst ist. Das Märchen, in dessen Genufs das Leben des indischen Ariers beschaulich hinflofs, wich bei dem europäischen Arier der kräftigen, die Lebensenergie stählenden That; die Thatkräftigkeit wurde ihrerseits immer wieder durch die idealen Lebenszuflüsse einer künstlerischen Lebens- und Weltanschauung geweckt und genährt.

Die verschiedenartige Beschaffenheit des Bodens zwang das Volk zur Individualisierung je nach der verschiedenen Berufsthätigkeit: im Gebirge gedieh nur die Viehzucht, im Thal wuchs die goldene Ähre, an den Küsten blühte die Schiffahrt — jeder einzelne Kreis war zu klein, um für sich bestehen zu können: so waren alle auf einander angewiesen und die natürliche Form des Volkslebens war die der freien Vereinigung der Gaue; die einzig mögliche Form des politischen Lebens aber war diejenige, welche die Einheit in der Vielheit in lebendigem Wettkampf und frischem, thätigem Spiel darstellt: die Republik.

Die individuell gesonderten Stämme hielt die freie Konföderation zusammen, die Einheit der Nation war nur eine

ideale; ihr Band derselben war naturgemäfs das Element, in welchem der ideale Lebensgehalt der Nation zu anschaulich plastischem Ausdruck kommt: die Kunst. So erklärt es sich, dafs hier die Kunst zur Angelegenheit der Nation wird, ja dafs der Kultus der Nation in letzter Hinsicht ein Kultus der Kunst ist. Die Kunst ist es, welche die gesonderten Stämme von Hellas immer wieder zusammenführt und bei aller Zersplitterung und Zerrissenheit der Stammesinteressen das Bewufstsein eines gemeinsamen Lebens weckt und selbst in den trübsten Zeiten, da Griechenland längst aufgehört hatte, eine Nation zu bilden, noch wach erhält.

In hohem Mafse wendet sich die Aufmerksamkeit der Staatsmänner und Denker dem Kunstleben zu, dessen hohe Bedeutung für das gesamte Geistesleben der Nation jedem Freunde des Vaterlandes unmittelbar einleuchtet.

Musikalische Bildung ist ein wesentliches Erfordernis edler Bildung überhaupt. Der Staat, der sonst wenig für das geistige Leben der Jugend that, achtete sorgfältig auf deren Ausbildung in den musischen Künsten, zumal in der Musik im engeren Sinn. Daher war in der gebildeten Gesellschaft Griechenlands der Sinn und das Verständnis für die Musik viel allgemeiner und viel feiner geschult, als es in der modernen Gesellschaft der Fall ist.

2. Stellung der Musik unter den übrigen Künsten. — Die ästhetische Grundanschauung der Griechen teilt die Künste zunächst in zwei Gruppen, zu welchen je drei derselben gehören: einmal solche Künste, deren Werke ein absolut Fertiges darstellen, durch sich selbst wirken und einer weiteren Vermittelung nicht bedürfen (*ἀποτελεστικαί*); sodann solche Künste, deren Werke, um zu voller sinnlicher Erscheinung zu kommen, der Ausführung, der Vermittelung durch darstellende Künstler bedürfen (*πρακτικαί*). Die ersten, die plastischen oder bildenden Künste — Architektur, Plastik, Malerei — stellen das Schöne als ein im Raume Ruhendes dar und wenden sich an das Auge, es sind die Künste des Raumes und der Ruhe; die letzteren, die musischen Künste — Musik, Poesie, Orchestik — bringen das Schöne in der Zeit als ein Bewegtes zur Darstellung und wenden sich teils an das Ohr, teils an die Phantasie, teils an das Auge — es sind die Künste der Zeit oder der Bewegung. Das Material

der plastischen Künste ist der träge Stoff: Metall, Stein, Holz, Farbe; das der musischen Künste ist ein Beseeltes, Lebendiges: der Klang, das Wort, die Gebärde.

In beiden Gruppen entsprechen sich wieder je zwei der betreffenden Künste, welche deshalb eine gewisse Verwandtschaft mit einander zeigen.

Es kann nämlich der Künstler das Ideal, welches er verwirklichen will, rein aus seinem Geiste hervorholen oder es aus der Natur, als dem Kunstwerk des ewigen Schöpfergeistes, entlehnen. Das erstere ist der Fall bei der Architektur und bei der Musik: was jener Stein und Erz, das ist dieser der Klang: nämlich der blofse Stoff, mit welchem sie und in welchem sie das in der künstlerischen Phantasie entsprungene Bild realisiert; wie die Architektur das Ideale in Stein und Erz im Raume und fürs Auge verwirklicht, so versinnlicht es die Musik mittelst der Klänge in der Zeit fürs Ohr, so dafs erhellt, welch eine nahe Beziehung zwischen Architektur und Musik besteht, was bekanntlich Schlegel mit dem Worte ausgedrückt hat: die Architektur sei gefrorene Musik.

Anders ist es bei der Plastik und der Orchestik: diesen beiden Künsten ist ihr Schönes gegeben in der menschlichen Gestalt, ist also ein objektives. Die Orchestik erscheint unter diesem Gesichtspunkt als die bewegte Plastik.

Zwischen beiden Gruppen stehen die Poesie und die Malerei, welche beide zwar ihr Modell von aufsen erhalten, an die Bedingungen des wirklichen Seins gebunden sind, gleichwohl aber in der Hervorbringung ihrer Werke der Eingebung des Genius folgen, also ebenso subjektiver als objektiver Natur sind.

Das wesentliche, allen Künsten gemeinsame Merkmal ist das Mafs: in Form der Symmetrie bei den Künsten des Raumes oder der Ruhe, als Rhythmus bei den Künsten der Bewegung oder der Zeit[1]). Mehr als dies in der modernen Kunstanschauung der Fall ist, bildet bei den Griechen Symmetrie und Rhythmus die Seele aller Kunst; die Musik erscheint dem antiken Geiste gradezu als die Kunst der schönen Bewegung,[2]) gewifs eine das eigentümliche Wesen des Musi-

[1]) *Ps. Aristot. Probl. XIX, 38.*

[2]) *Augustinus, de musica I, 3 „musica est scientia bene movendi".*

kalisch-Schönen viel schärfer treffende Auffassung, als die modern-sentimentale, welcher die Tonbewegung immer nur Mittel zum Zweck des Ausdrucks von Gefühlen und Stimmungen ist. Der griechische Geist ist in der Kunst vorwiegend plastisch gestimmt; daher wendet er sich auch in der Tonkunst mit Vorliebe deren plastischer Seite zu: der schönen, klar und charaktervoll hinfliefsenden Linie der Tonbewegung, der Melodie, während das Element der Farbe, der Harmonie, zurücktritt und selbst heute noch für den Griechen etwas Fremdes und Beunruhigendes hat. Ebenso entspricht dem plastischen, das Überschauliche und Fafsliche liebenden Sinne die Einstimmigkeit; denn die Mehrstimmigkeit stört die Klarheit der Auffassung und erschwert die Leichtigkeit des Verständnisses. Wird mehrstimmig gesungen, so geschieht es in der Weise, dafs die beiden Stimmen einander verstärken, also in Oktaven; wird eine Gesangstimme von Instrumenten begleitet, so geschieht es wieder der Regel nach im Einklang oder in der Oktave, oder, wenn die begleitende Stimme eine Art von zweiter Stimme bildet, so, dafs die letztere die erste nur leise umspielt und immer wieder auf sie zurückkommt, sich mit ihr eint, da wo sie sich von ihr trennt, nur die Eigentümlichkeit ihres Tongangs ins Licht stellend. Immer dient die Mehrstimmigkeit, wo sie überhaupt auftritt, dazu, die Melodie mit Klang zu sättigen, die Bewegungslinie derselben zu verstärken, ihren Bewegungscharakter schärfer und nachdrücklicher hervortreten zu lassen, nie aber dazu, eine Melodie harmonisch zu bestimmen, in ihrer Tonart zu charakterisieren, die ihr zu Grunde liegende und in ihr verborgene Harmonie herauszustellen. Noch im Mittelalter, da man schon vielfach verflochtene Stimmenkombinationen kannte und übte, beurteilte man die Tonart eines solchen kontrapunktisch verflochtenen Satzes nicht, wie wir das heute thun würden, nach der Harmonie, welche die Vielstimmigkeit erzeugt, nach den Akkorden, welche die Stimmen bilden, sondern — was noch echt antik gedacht war — nach der Tonart, welcher die einzelne Melodie angehörte.

Die Schönheit der Musik bestand also dem Griechen ausschliefslich in der Klarheit, Reinheit und Bestimmtheit des Klanges und in der Schönheit der rhythmisch wohlgefügten und klanglich wohlgefälligen Aufeinanderfolge der

Klänge der Melodie. Das Gefallen an polyphoner Musik setzt schon eine Art Raum-Anschauung in der musikalischen Phantasie voraus; für die Griechen aber ist die Musik ausschliefslich eine Kunst der Bewegung in der Zeit: ihre Schönheit beruht ausschliefslich im schönen Mafs klingender Bewegung.

Daher ist auch das Verständnis für die minutiösesten Feinheiten und Unterschiede der melodiösen Tonbewegung in einer Weise ausgebildet, von der wir uns kaum mehr eine Vorstellung machen können. Die Beziehungen der Töne zu einander werden sorgfältig beobachtet, die Bedeutung dieser Beziehungen für die Aneinanderreihung der Töne zur künstlerisch wohlgefälligen Tonfolge wird aufs genaueste bestimmt und abgewogen; den Bedingungen schöner Melodie wird die eingehendste Aufmerksamkeit geschenkt, und so die Kunst der Melodiebildung bis zu einem Grade ausgebildet, welchen dieselbe in unsrer Zeit entschieden nicht erreicht. Ebenso ist es der Fall mit der Rhythmik: die ganze Erfindungsgabe des griechischen Musikers wandte sich, neben der Erfindung schöner Tonfolgen, der Erfindung und Gestaltung mannigfaltiger und charaktervoller Bewegungsformen oder Rhythmen zu: und es zeigt die griechische Chormusik darin einen Reichtum, an den die moderne Rhythmik wiederum nicht hinanreicht.

Freilich liegt in dieser Plastik der griechischen Tonanschauung auch die Beschränkung der griechischen Tonkunst. Die Herrlichkeit harmonischen Vollklangs, die Kraft und Gewalt polyphon aufgebauter Tonmassen, die packende Wirkung der Modulation im modernen Sinn — das alles blieb dem griechischen Ohr verborgen: die Musik sollte nicht, wie heutzutage **πάθος** erregen, sondern zum Mafse stimmen; sie sollte beruhigen, nicht aufregen, daher es als Regel galt, absteigende Melodien zu bilden.

Wo die Mehrstimmigkeit Ausnahme war, da konnte auch die Instrumentalmusik, dieses Schofskind der modernen Tonkunst, nur eine untergeordnete Rolle spielen und nur in mäfsigem Umfang Ausbildung finden. Die beiden Hauptgattungen der Instrumentalmusik der Griechen, die Kitharistik und Auletik, dienten nur der Vokalmusik: was sie aufführten, war vokal gedacht und gesetzt, nur Arrangement, nur Gesang auf den betreffenden Instrumenten. Zur Erfindung von selb-

ständigen Musikformen hat die Instrumentalmusik weder geführt noch beigetragen.

Die griechische Musik ist also ihrem Wesen nach — selbst dann, wenn sie von Instrumenten selbständig ausgeführt wird — Vokalmusik, Gesang.

Sie ist dies schon nach der ganzen Musikanschauung der Hellenen. Aristoteles sagt: „Die Musik ist nichts als ein verstärkter Genuſs der Poesie; sie hat die Aufgabe, in der Seele des Zuhörers das Gefühl und die Ideen zu wecken, welche geeignet sind, das vollständige Verständnis des poetischen Werkes zu erleichtern. Doch dieses bleibt der Mittelpunkt, um welchen sich alle Elemente der Ausführung gruppieren müssen".

Daher ist die Geschichte der antiken Musik mit der Geschichte der antiken Poesie aufs engste verknüpft: der Dichter ist meist zugleich Musiker und Komponist und in gewissem Sinne auch Theoretiker; jedenfalls muſs der Dichter die genaueste Kenntnis von den Regeln musikalischer Hervorbringung und von den Bedingungen musikalischer Schönheit haben, wie umgekehrt der Musiker mit den Formen der Dichtung aufs genaueste vertraut sein muſs. Denn so innig, dem Epheu gleich, der sich um das Gemäuer schlingt, war die Musik mit der Dichtung verbunden, daſs die letztere den Rhythmus bestimmte. Das antike Versmaſs, an welches der Komponist schlechthin gebunden war, geht von der Quantität der Silben aus, von deren relativer Dauer; die Beziehungen der Dauer zwischen Längen und Kürzen, die Wahl des Maſses wird durch die Regeln der Metrik bestimmt: die rhythmische Form ist mit den Worten der Dichtung gegeben; der Komponist hat die rhythmische Form nur mit Klang zu erfüllen, in melodischem Fluſs darzustellen.

Diese enge Verbindung der Musik mit der Poesie, so groſsartige Wirkungen sie hervorbrachte, hinderte die selbständige Entfaltung der Tonkunst. Die letztere schritt nicht hinaus und konnte nicht hinausschreiten über die Form der rhythmisch bewegten ausdrucksvollen Melodie. Die Verbindung beider Künste selbst aber unterscheidet sich wesentlich von der modernen Auffassung des Zusammenwirkens von Poesie und Musik. Der Gesang ist melodisch stylisierte Poesie.

3. Grundzüge der Musiklehre. — Gemäſs der ganzen

musikalischen Anschauung der Griechen fehlt im System der Musiklehre das, was wir „Harmonielehre“ nennen, die Lehre von den Akkorden und ihrer Verbindung, von den Regeln der Stimmführung u. s. w.

Die Lehre beschränkt sich auf die Kunst der Melodiebildung, diese bildet den Mittelpunkt und Schwerpunkt aller theoretischen Betrachtungen: letztere werden nur in Absicht auf sie angestellt; alle, auch die physikalischen Untersuchungen auf dem Gebiete der Klänge werden stets nur auf das Verhältnis der Töne zu einander bei melodischer Tonfolge bezogen: die Lehre vom Klang, von den Intervallen, von den Tongeschlechtern, Tonarten, Tongattungen u. s. f. wird somit unter einen ganz anderen Gesichtspunkt gestellt als heutzutage. Dies ist von vornherein scharf im Auge zu behalten.

Die volle, ausgebildete Musiklehre des Altertums zerfiel in einen theoretischen (*θεωρητικόν*) und in einen praktischen (*πρακτικόν* oder *παιδευτικόν*) Teil. Der erstere giebt die Lehre von den Elementen, welche eine schöne, charaktervolle Melodie zusammensetzen, der letztere giebt die Anweisung, wie aus diesen Elementen die wirkliche Musik geschaffen werden soll.

Die theoretische Betrachtung faſst die Klänge zunächst nach ihrer natürlichen Beschaffenheit ins Auge. Sie erörtert nicht nur das *φυσικόν*, nämlich die mathematischen (*ἀριθμητική*) und physikalischen (*φυσική*) Verhältnisse der Klänge und Töne, sondern auch das *τεχνικόν* d. h. die Verhältnisse der Töne nach ihrer Höhe (*ἁρμονική*, Lehre der Tonfolge aus den Intervallen) und ihrer Dauer (*ῥυθμική*), sowie die Lehre von den prosodischen Maſsen (*μετρική*).

Der praktische Teil (nach unseren Begriffen die Anleitung zur Komposition und Ausübung) behandelt als Kompositionslehre, d. i. als Lehre von der Verwendung der im theoretischen Teil dargestellten Elemente der Melodie, die melodische Komposition (*μελοποιΐα*), die rhythmische Komposition (*ῥυθμοποιΐα*) und die metrische Komposition, d. h. die Dichtung (*ποίησις*) — endlich, als Kunst der Ausführung (*ἐξαγγελτικόν*), die Kunst des Instrumentenspiels (*ὀργανική*), des Gesangs (*ᾠδική*) und der Dramatik (*ὑποκριτική*).[1])

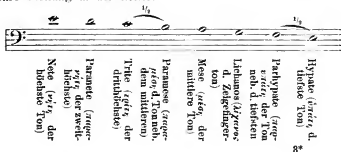
[1]) Vergl. die Einteilung der Musiklehre bei *Aristides Quintilianus* (*Meibom, antiq. mus. auctor. sept. II, 7 u. 8*).

Schon dieser flüchtige Überblick über die Zweige des musikalischen Wissens und die Bedingungen des musikalischen Könnens zeigt, dafs die hellenische Kunst, auf dem beschränkten Gebiete, das sie beherrschte, die gründlichste und vielseitigste Bildung erforderte. Die Erfindung der Melodie war nicht blofs dem freien Ermessen des Musikers anheimgestellt, nicht der zufälligen Eingebung des Genius überlassen, sondern genauen Bedingungen unterworfen, welche sich aus der Aufgabe der Musik ergaben, die dichterische Rede musikalisch zu stilisieren, den Rhythmus der Sprache in Klang zu giefsen, einer Aufgabe, welche alles zügellose, launenhafte Spiel mit Tönen von vornherein abschnitt und den Musiker anwies, in der engsten Beschränkung den Meister zu zeigen.

Die Natur des Klanges (*ψόφος* überhaupt; mit Rücksicht auf Höhe oder Tiefe: der bestimmte Klang *φθόγγος*, der unbestimmte *φωνή*) ist von Pythagoras, dem Vater der griechischen Musikwissenschaft, festgestellt worden. Die spätere Theorie (seit Aristoxenos) verläfst die rein physikalisch-mathematische Betrachtung und erklärt die Töne als die ein für allemal gegebenen Stufen, auf welchen die auf- oder abwärtsgleitende Tonbewegung Halt mache. —

Einer eingehenderen Besprechung bedarf der Teil der Musiklehre, der das *τεχνικόν* umfafste, und aus diesem wiederum die *ἁρμονική*.

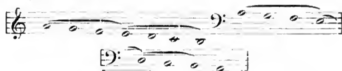
Den theoretischen Betrachtungen lag eine von oben nach unten gehende, aus zwei neben einander gelegten Tetrachorden bestehende Leiter zu Grunde, deren Tonhöhe in der mittleren Oktave etwa unserem é-e entsprach. Ihre Namen erhielten die Töne der Leiter in letzter Linie von den Saiten der Lyra; sie bezeichneten nicht die absolute Tonhöhe derselben, sondern nur ihre Stellung in der Leiter.



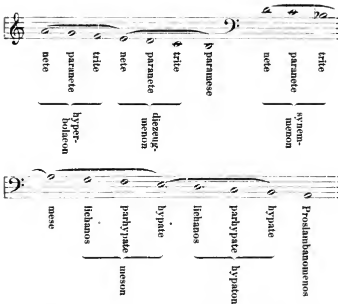
Zunächst ist zu beachten, dafs dem Griechen unsre höchsten Töne die „scharfen", unsre tiefen „die oberen" sind, gemäfs der Anschauung, welche der ganze Orient hatte. Die angegebene dorische Skala selbst aber besteht aus zwei neben einander gelegten Tetrachorden, deren jedes aus zwei Ganztonschritten und einem Halbtonschritt besteht. Man nannte die Tetrachorde *διεζευγμένα* (getrennte), weil sie durch den trennenden Ton *(διαζευκτικός φθόγγος)* des zwischen beiden Tetrachorden liegenden Intervalls deutlich auseinandergehalten wurden; *συνημμένα* (verbundene) dagegen wurden sie, sofern sie eine innigere Verbindung dadurch eingingen, dafs der tiefste Ton des höheren Tetrachords zugleich der höchste des tieferen war. So entsteht eine Skala von sieben Tönen (Heptachord). Im Laufe der Zeit und abschliefsend etwa im 3. Jahrh. v. Chr. wurde die Sieben- resp. Achttonreihe weiter ausgebaut, indem man drei „verbundene" Tetrachorde zum Hendekachord gestaltete, welches durch Hinzufügung des Proslambanomenos (hinzugefügter Ton) zum Dodekachord wurde,



oder indem man der zuerst angeführten Skala in der Höhe und Tiefe ein „verbundenes" Tetrachord anschlofs, womit man nach Hinzufügung des Proslambanomenos eine zwei Oktaven umfassende Skala, das *σύστημα πεντεκαιδεκάχορδον*, erhielt *(σύστημα τέλειον)*:



oder indem man je zwei und drei verbundene Tetrachorde zu einer Tonreihe vereinigte, womit schliefslich eine Skala von achtzehn Tönen erreicht wurde, in der zwei Töne doppelt vertreten waren. Durch die Aufnahme des chromatischen Schrittes der Trite synemmenon aber hatte man die Möglichkeit der Modulation *(μεταβολή)* erlangt *(σύστημα μετάβολον)*. Im Gegensatz hierzu nannte man das System, welches der Synemmenon. entbehrte, des *σύστημα ἀμετάβολον* d. h. das unveränderliche Das ganze System aber stellt sich wie folgt dar:



Genaue Untersuchungen wurden den Abständen, den **Intervallen**, gewidmet, welche je zwei Töne der Reihe mit einander bilden (*διαστήματα*). Diese zerfallen in einfache (*ἀσύνθετα*) und zusammengesetzte (*σύνθετα*). Zu den ersteren werden gezählt

1. der Ganzton (*τόνος*),
2. der Halbton (*ἡμιτόνιον* oder *δίεσις*),
3. der Viertelton (*ἐναρμόνιος δίεσις*).

Zu den zusammengesetzten gehören:

die Quarte (*τὸ διὰ τεσσάρων*),
die Quinte (*τὸ διὰ πέντε*),
die Oktave (*τὸ διὰ πασῶν*),
die kleine Terz (*τριημιτόνιον*),
die grofse Terz (*δίτονος*),
die grofse Quarte (*τρίτονος*),
die kleine Sexte (*τετράτονος*),
die grofse Sexte (*τετράτονος καὶ ἡμιτόνιον*),
die kleine Septime (*πεντάτονος*),
die grofse Septime (*πεντάτονος καὶ ἡμιτόνιον*).

die Undecime (*τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων*),
die Duodecime (*τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε*),
die Doppeloktave (*τὸ δὶς διὰ πασῶν*).

Stellt man zwei Töne verschiedener Höhe zusammen, so können sie entweder eine Mischung (*κρᾶσις*) eingehen, sich zu einem Ton verschmelzen, wie Honig und Wein sich zu einem Getränk mischen läfst; oder sie verhalten sich spröde zu einander, nehmen einander nicht an, gehen keine Mischung ein, so wie Wasser und Öl. Im ersteren Falle bilden sie eine *συμφωνία*, eine Konsonanz, im letzteren Falle bilden sie eine *διαφωνία*, eine Dissonanz. Der erstere Fall tritt nur ein bei Einklang, Oktave, Quinte und Quarte. Demgemäfs gelten allein diese Zusammenklänge bei den Griechen als Konsonanzen: wir begreifen es, denn sie allein lassen sich zu einer Stimme fügen ohne die Einheit derselben zu zerstören, die Klarheit ihrer Bewegung zu beeinträchtigen: der Grieche will in der Konsonanz die Einheit hören, der moderne Musiker die Zweiheit der Töne, welche durch das schöne Verhältnis zur Einheit verbunden sind, aber doch zwei verschiedene Töne bleiben.

Dafs bei der Bestimmung der Verhältnisse von Konsonanz und Dissonanz wesentlich nur die Rücksicht auf die melodische Verwendung der Tëne mafsgebend war, das mag der Umstand beweisen, dafs im pythagoräischen System, welches Ptolemäus vertritt, noch innerhalb der *σύμφωνοι* unterschieden werden *ὁμόφωνα*, wie Einklang und Oktave, und *σύμφωνα*, wie Quinte und Quarte; innerhalb der *διάφωνοι* selche, welche sich zu melodischen Schritten eignen (Sekunde und Terz) und solche, welche sich nicht dazu eignen (*ἐμμελῆ* und *ἐκμελῆ*).

Die Vereinigung mehrerer Intervalle zu einer Reihe nennt man ein System (*σύστημα*). Die Systeme oder Tonreihen unterscheiden sich nach dem äufseren Umfang, den sie begrenzen, wie nach der Ordnung der Intervalle, aus welchen sie sich zusammensetzen. An und für sich können unzählige Systeme oder Tonreihen gebildet werden, sofern bei jedem beliebigen Ton der Reihe geschlossen werden kann und die Intervalle in jeder beliebigen Weise geordnet werden können. Die griechische Theorie bildet jedoch nur Quart-, Quint- und Oktav-Reihen, gemäfs der geschichtlichen Entwickelung der Skala. Demnach sind nach der Stellung, welche der Halbton unter den Ganztönen einnimmt, zu unterscheiden:

3 Gattungen (εἴδη, σχήματα) von Quartreihen
4 „ „ „ „ Quintreihen,
7 „ „ „ „ Oktavreihen.

Also z. B. für die Quartreihen:
Ganzton—Ganzton—Halbton e d c h (dorisch),
Ganzton—Halbton—Ganzton g f e d (phrygisch),
Halbton—Ganzton—Ganzton f e d c (lydisch).

Von der gröfsten Bedeutung sowohl für die griechische als für die moderne abendländische Musik sind die Oktavensysteme: die ἁρμονίαι (nach Heraklitos, Platon, Aristoteles), die εἴδη τῶν τοῦ διὰ πασῶν (nach Aristoxenos und Ptolemäos), nur uneigentlich und mifsbräuchlich τόνοι genannt, ein Ausdruck, der die später zu nennenden Transpositionsskalen bezeichnet.

Aus dem πεντεκαιδεκάχορδον σύστημα, dem σύστημα τέλειον, lassen sich sieben Oktavintervalle herausnehmen, zwischen denen eine Skala gebildet werden kann. Im Mittelpunkt derselben steht die Oktave e′—e welche als die national hellenische Oktavengattung galt: die dorische. Sie entspricht unsrer abwärts (diatonisch) gesungenen e-moll Tonleiter:



Der zweite Typus ist die phrygische Gattung, unserem Ohr wohl die fremdeste, etwa ein dur mit kleiner Septime:



Die dritte, die lydische Oktavengattung entspricht unserem dur vollständig:



Nach Gaudentios zerlegte man die Oktave in je eine Quarte und eine Quinte. In den angeführten Stamm-Harmonien liegt nach griechischer Anschauung die Quarte unten, die Quinte oben, also:

e′ d′ c h   a g f e

d′ c′ h a   g f e d

c′ h a g   f e d c

Legt man die Quinte nach unten, die Quarte nach oben, so erhält man folgende drei weitere Gattungen:

4. a g f e   d c H A

hypodorisch oder äolisch (ὑποδωριστί oder αἰολιστί)

5. g f e d   c H A G

hypophrygisch oder iastisch (jonisch) (ὑποφρυγιστί oder ἰαστί).

6. f e d c   H A G F

hypolydisch oder syntonolydisch (ὑπολυδιστί, χαλαρὰ λυδιστί oder ἀνειμένη λυδιστί)

Hierzu kommt noch:

7. h a g f   e d c H

mixolydisch oder syntonoiastisch (μιξολυδιστί oder συντονο-ιαστί) und

8. e′ d′ c h   a g f e

hypomixolydisch (ὑπομιξολυδιστί).

Diese lautet der dorischen gleich, aber die Einteilung ist umgekehrt; ebenso verhält sich die sogenannte lokrische Tonart

a g f e d c h a

zur äolischen.

Das charakteristische Wesen dieser Oktavgattungen liegt in der einer jeden eigentümlichen Ordnung der Intervalle, insbesondere in der Stellung, welche der Halbton im Tetrachord unter den Ganztönen einnimmt.

Der spezifisch-melodische Charakter der aus diesen Tonreihen gebildeten Weisen wird ferner dadurch bestimmt, dafs die Tonbewegung im Finalton der Tonart zur Ruhe kommen mufste, so dafs einer jeden dieser Weisen Tonschlüsse und Tonfälle von bestimmter Physiognomie eigentümlich waren.

Die melodische Eigentümlichkeit wird noch schärfer gekennzeichnet und noch individueller ausgeprägt durch die tonische

und harmonische Bedeutung, welche jedesmal der Finalton der Reihe und der ihr zugehörigen Melodie hat. Bei einem so feinsinnigen Volke, wie die Griechen waren, darf zum voraus angenommen werden, dafs sie, trotzdem sie eine ausgebildete Harmonielehre nicht besafsen, dennoch ein feines Gefühl hatten für die harmonische Bestimmtheit ihrer Tonarten. Die Bedeutung der eigentlichen Tonica, wie der Dominante machte sich denn auch wirklich geltend bei der Bildung der Melodien aus den betreffenden Tonarten, und es ist speziell das Verhältnis, in welchem der jeweilige Finalton der Weise (man könnte sagen: die melodische Tonica) zu der eigentlichen (der die Leiter harmonisch beherrschenden) Tonica steht, was den Weisen einen bestimmten, individuellen Charakter giebt.

So schlägt durch die dorische, wie durch die äolische Tonleiter der Mollaccord a c e durch; harmonisch betrachtet ist sowohl die dorische wie die äolische Tonart unser a-moll; in beiden wäre also a der Grundton (die Tonica) und e die Dominante. Nun ist in der dorischen Tonart der Finalton: e, in der äolischen: a; der charakteristische Unterschied zwischen den Melodien der dorischen und denjenigen der äolischen Tonart äufsert sich also schon darin, dafs in den ersteren die Tonbewegung in der (eigentlichen, harmonischen) Dominante zur Ruhe kommt, etwas Verschwebendes hat, während die letzteren in die wirkliche Tonica (a, Tonica von a-moll) zurückgehen, die Melodie zu klarem und festem Abschlufs bringen.

In der phrygischen, hypophrygischen und mixolydischen Tonart schlägt der dur-Accord g h d durch; wieder wird die Physiognomie der aus diesen Tonarten gebildeten Weisen charakteristisch bestimmt durch die Beziehung des Schlufstons der Melodie zu g, der eigentlichen Dominante von allen drei Leitern (nach harmonischer Auffassung): die phrygischen schliefsen auf der Dominante (d), die mixolydischen auf der Terz (h), die hypophrygischen auf der Tonica.

In der lydischen, hypolydischen und hypomixolydischen Tonart schlägt der f dur-Accord durch, nach unserer Auffassung wäre also f Tonica und c Dominante in allen drei Tonarten: die Finaltöne sind aber in der lydischen die Dominante (c), in der hypomixolydischen die Terz (e), in der hypolydischen die Tonica f. Die harmonische Bestimmtheit der Tonarten konnte dem griechischen Volke nicht entgehen;

gebrauchten sie auch die durch die Leitern gleichsam hindurchscheinenden Grundaccorde (dur und moll) nicht als **Accorde**, so traten dieselben doch in melodischer (gebrochener) Form vor das Gehör, und dieses konnte sich bei einem so feinsinnig angelegten Volke ihrer eigentümlichen Physiognomie kaum verschliefsen. Nach der (allerdings modernen) harmonischen Bestimmtheit angesehen, würden die phrygische und lydische (samt den vier weiteren Gattungen des hypophrygischen, mixolydischen, hypolydischen und hypomixolydischen) zusammenfallen in ein dur-Geschlecht. Dafs den Griechen die Empfindung für die harmonische Verwandtschaft, somit für die harmonische Bestimmtheit der Tonarten nicht fehlte, bezeugt eine Stelle des Aristoteles, wo berichtet wird, es gebe Musiker, welche nur zwei Tonarten gelten lassen, die dorische (hellenische) und die phrygische (eingeführte), indem sie alle übrigen unter diese beiden subsumieren.

Zur schärferen Ausprägung der eigentümlichen melodisch-harmonischen Physiognomie der Tonart trug die instrumentale Begleitung bei, welche den **Finalton**, das charakteristisch Unterscheidende in der Richtung der jeweiligen Tonbewegung, dadurch noch hervorhob, dafs sie stets im Finalton mit der Singstimme, sei's im Unisono, sei's in der Oktave, zusammentreffen mufste.

Auf der Wahrnehmung der bestimmten Physiognomie, welche durch die genannten Unterschiede der aus den verschiedenen Oktavengattungen gebildeten Weisen bedingt ist, und auf der Wahrnehmung gewisser, dem betreffenden Stamme, dem die Tonart zugeschrieben wurde, eigentümlicher Charakterzüge beruht das, was die Alten über das ἦθος der Tonarten lehrten. Sicherlich trifft das, was von Plato und Aristoteles über dieses ἦθος, den Charakter, gesagt wird, ebenso, wenn nicht mehr, die thatsächlich den betreffenden Tonarten zugehörigen Weisen und Gattungen, als die Tonarten selbst.

So gilt dorisch für ernst, männlich, würdevoll, kriegerisch, vornehm, beruhigend — ganz entsprechend dem hervorstechenden Wesen des dorischen Stammes; phrygisch gilt für bacchantisch, aufregend, leidenschaftlich, ekstatisch; lydisch für anmutig, jugendfrisch, beweglich und sanft anschmiegend; dem hypodorischen wird der Charakter des Stolzes und des Hochmuts, aber ebenso der des Freien und Geraden, Kernfesten (Ari-

stoteles) zugeschrieben, dem hypophrygischen der Charakter des trocken Nüchternen, aber auch des Eleganten: in dem hypolydischen wird ein wollüstiges, berauschendes Wesen, im mixolydischen wird der Ausdruck des Klagenden und Zärtlichen, des Tiefleidenschaftlichen und Gepressten, aber auch des Gedrungenen, Markigen gefunden. —

Stellen die *ἁρμονίαι* die verschiedenen Tonarten dar, ganz abgesehen von der absoluten Tonhöhe, so beziehen sich die „*τόνοι*", wie schon der Name anzeigt, auf die Tonhöhe, sie bezeichnen die Transpositions-Skalen: entsprechen die *ἁρμονίαι* unserem dur und moll, so entsprechen die *τόνοι* unserem c-dur, des-dur, d-dur, dis-dur u. s. f., c-moll, des-moll, d-moll, dis-moll, also den eigentlichen Tonarten nach unserer modernen Anschauung. Dies ist im Hinblick auf die Verwirrung, welche die späteren lateinisch schreibenden Musikschriftsteller durch den willkürlichen Gebrauch des Wortes *τόνος* angerichtet haben, immer festzuhalten.

Ursprünglich gab es nur **3** *τόνοι*, den dorischen, phrygischen und lydischen; später **5**, seit Damon **7**, seit Aristoxenos **13**, seit Aristides Quintilianus 15.

Die Tonarten, beliefs man sie auf ihren Stammtönen, gingen durch verschiedene Tonregionen. Nun aber ist der Umfang der menschlichen Stimme ein ziemlich beschränkter, die den beiden Timbres der Männerstimme, dem Tenor und Bafs gemeinsame, leicht zugängliche, die Anmut der Stimme zur Geltung bringende Tonlage etwa f—f. Da nun alle Chöre von Männerstimmen ausgeführt wurden, so lag das Bedürfnis vor, alle Tonarten, zunächst diejenigen, die man am häufigsten gebrauchte (dorisch, phrygisch, lydisch), in die für den Gesang günstige Tonlage zu versetzen, also etwa nach f als Ausgangspunkt. Die dorische Leiter in Stammtönen ist

e ^{1} d ^{1} c $\frac{1}{2}$ h ^{1} a ^{1} g ^{1} f $\frac{1}{2}$ e

diese nach f versetzt lautet:

f ^{1} es ^{1} des $\frac{1}{2}$ c ^{1} b ^{1} as ^{1} ges $\frac{1}{2}$ f.

Diese Leiter aber fällt zusammen mit dem dorischen *τόνος*, d. h. der auf b mit der Vorzeichnung von ♭♭♭♭♭ aufgebauten Skala

b as ges $\overbrace{\text{f es des c b as ges f}}$ es des c b.

So erklärt es sich, dafs derjenige *τόνος* der dorische, phrygische, lydische u. s. f. genannt wird, welcher diejenige

Vorzeichnung hat, die der von f ausgehenden Skala gegeben werden muſs, damit sie die dorische, phrygische oder lydische Tonart darstelle; oder: im dorischen, phrygischen, lydischen u. s. f. *τόνος* muſs sich je die gleichnamige Tonart (*ἁρμονία*) von f aus finden. — Für den Chorgesang genügten die sieben *τόνοι;* erst die selbständige Ausbildung der Instrumentalvirtuosität und die Konsequenz der Theorie führten dazu, auf jedem Halbton der chromatisch geteilten Oktave die Tonleiter des oben angegebenen vollkommenen Systems zu errichten.

Das ganze Gebiet der Töne zerfiel den Griechen in drei Regionen (*τόποι*) von je einer Oktave.

Der Umfang der menschlichen Stimme wurde nämlich auf zwei Oktaven berechnet (B—b') und in drei, beziehungsweise vier Regionen eingetheilt:

1) *τ. ὑπατοειδής*, unserem Baſs (C—a) entsprechend,
2) *τ. μεσοειδής*, „ Baryton (G—d) „
3) *τ. νητοειδής*, „ Tenor (es—b) „
4) bei einzelnen noch *τ. ὑπερβολοειδής*, was über b hinausgeht, also unser Diskant bezw. Sopran.

Allen bisherigen Betrachtungen liegt das diatonische Tetrachord zu Grunde. Es kann nun aber der Raum zwischen Grundton und Quarte auch anders ausgefüllt werden als durch die Stufen des Halbtons und der zwei Ganztöne. Die Verschiedenheit in der Ausfüllung des Quartraums bei feststehendem Grundton und Quartton (welche deshalb die *ἑστῶτες* heiſsen) begründet den Unterschied der „Geschlechter" (*γένη*). Haben die zwischenliegenden beweglichen (*κινούμενοι*) Töne die normale, die Maximalspannung, so ist das Tetrachord das diatonische (gespannte, von *διατείνω*), z. B.:

e d c h.

Stimmt man aber den Ton d um einen halben Ton nach der Tiefe (cis oder des), so daſs er mit dem vierten Ton das Intervall einer kleinen Terz bildet, so erhalten wir das Tetrachord

e—cis c h,

das chromatische.

Stimmt man den Ton d nach c, so daſs er mit e eine groſse Terz bildet, so ergiebt sich das ältere Tetrachord des Olympos

c—c $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ h,

welches zum enarmonischen wird, indem der halbe Ton c h noch einmal in zwei Vierteltöne geteilt wird.

Auch diesen Geschlechtern, die wir uns wohl als melodische Vortragsweisen denken müssen, die mitten in einer und derselben Komposition, also als Schattierung der Haupttonart, gebraucht wurden, schrieb man einen bestimmten Charakter zu. Theon von Smyrna (2. Jahrh. n. Chr.) nennt das diatonische Geschlecht männlich, das chromatische klagend und pathetisch, das enarmonische mystisch und künstlich; dies letztere schlofs sich nur an die phrygische Tonart, das chromatische an die phrygische und lydische an. Beide Geschlechter, das chromatische und enarmonische, waren von der älteren Tragödie ausgeschlossen.

Einen Beweis von der Feinheit des griechischen Gehörs, welches auch die kleinsten Nuancen der Tonfortschreitung beachtet, bildet die Unterscheidung der sogenannten *χροαί* oder Färbungen, d. i. Intonationsnuancen, welche auf der Unterscheidung des grofsen Ganztones ($^8/_9$), des kleinen Ganztones ($^9/_{10}$) und des übermäfsigen Ganztones ($^7/_8$) innerhalb des diatonischen Geschlechts und auf noch minutiöseren Unterscheidungen beim chromatischen Geschlecht beruhen, während das enarmonische Geschlecht keine *χροαί* mehr zuläfst. Stimmt man nämlich im diatonischen Geschlecht die Terz[1]) nach dem Verhältnis von $^4/_5$, so besteht sie aus den Intervallen des grofsen und des kleinen Ganztons: dies ist die regelmäfsige Gestalt des diatonischen Geschlechts, das *σύντονον διάτονον* (praktisch freilich selten oder nie gebraucht); enthält die Aufeinanderfolge der drei Ganztöne das Intervall eines übermäfsigen Ganztons (*ἐκβολή*), so entsteht, wenn zuerst das Intervall des übermäfsigen, dann das des entsprechend kleineren Ganztons genommen wird, das *διάτονον τονιαῖον* (die bei den Griechen beliebteste Nuance der Tonfolge innerhalb der Terz), im umgekehrten Falle das *διάτονον μαλακόν*.

Auf die Lehre von den Elementen der Musik folgt die Lehre von der musikalischen Komposition, die *μελοποιΐα*, d. h. die Kunst, das *μέλος* zusammenzufügen, die Klänge in eine wohlgefällige Folge zu ordnen. Die *μελοποιΐα* zerfällt wieder in drei Teile, die *λῆψις* (Wahl der Tonregion, des *τόπος*), durch welche der Styl, die Haltung des Tonstücks bestimmt wird; die *μίξις*, d. h. die Mischung oder kunstmäfsige

---

1) Z. B. c—e (Intervalle: c—d = $^9/_8$, d—e = $^{10}/_9$).

Vereinigung der Klänge, Geschlechter, Harmonieen, *τόνοι* und *τόποι*, und endlich die *χρῆσις*, d. i. die Kunst der Stimmführung. Bei der letzteren ist festzuhalten, dafs es sich in der hellenischen Tonkunst ausschliefslich um Homophonie handelt, und dafs die Lehre von der Stimmführung alle erdenklichen Arten und Formen der melodischen Bewegung erörtert und charakterisiert. Ebenso ist bei der Modulation (*μεταβολή*) nicht an das zu denken, was wir unter Modulation verstehen, sofern ja der Begriff der Tonalität, d. h. der einem Musikstück zu Grunde liegenden, dasselbe beherrschenden, durch die Formel des Grundaccords bestimmbaren, tonalen Einheit bei den Griechen nicht ausgebildet war und jedenfalls in ihrer Theorie keine Rolle spielte. Es handelt sich vielmehr bei der Metabole um den Übergang entweder aus einem System ins andere (also z. B. aus dem dorischen ins lydische) oder aus einem Geschlecht ins andere (z. B. aus dem chromatischen ins enarmonische u. s. w.) oder von einem *τόνος* in den anderen oder von einem *τόπος* in den anderen.

Die Melodie war, jedenfalls was den Gesang betrifft, einstimmig bezw. durch die Oktave verstärkt.

Die Instrumentalbegleitung dagegen konnte entweder die Melodie mitspielen, dieselbe mit Klang sättigend und ihre Tonkraft verstärkend (*πρόσχορδα κρούειν*), oder sie konnte, freilich nur in beschränktem Mafse, zu der Singstimme eine Gegenstimme bilden (*ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούειν*), wovon nach Plutarch zuerst Archilochos Gebrauch gemacht haben soll, während seine Vorgänger nur die Melodie mitspielten.[1])

Männer wie Plato wollten beim Unterricht der Jugend nur die erste Art, die zweite, das Prinzip der Homophonie durchbrechende, nur dem Künstler gestatten. Bei der zweiten Art durfte, wie auch im reinen Instrumentalvortrag, also etwa im Vorspiel zum Gesang (*προαύλιον* oder *προνόμιον*) oder im Zwischenspiel (*κροῦμα*), nicht blofs die Konsonanz, sondern auch die Dissonanz (nachweislich die Oktave, Quinte, Quarte, Terz, Sekunde), zur Verwendung kommen. Mehr als zweistimmig[2])

---

[1]) *Plut. de mus.* 28 *οἴονται δὲ καὶ τὴν κροῦσιν τὴν ὑπὸ τὴν ᾠδὴν τοῦτον* (Archilochos) *πρῶτον εὑρεῖν, τοὺς δ' ἀρχαίους πάντας (πάντα?) πρόσχορδα κρούειν.*

[2]) In dem Streite, ob die Griechen die Polyphonie kannten oder nicht, standen sich besonders Westphal und Vincent, welche für die

(ἑτεροφωνία) war die griechische Musik nie; mögen wir uns die begleitende Stimme also auch als eine wirkliche (reale), vielleicht durch Figuration bereicherte und belebte Stimme denken, mögen wir annehmen, daſs jede Tonart ihre charakteristischen Cadenzen und Lieblingswendungen in der Stimmenbewegung besaſs, so war und blieb die griechische Polyphonie doch immer nur accentuierte Melodie — die griechische Musik war und blieb Homophonie: die Hauptsache war die melodische Zeichnung, die harmonischen Accente sollten dieselbe nur beleben und mit Klang sättigen.

Eben darum wurde nun auch dem anderen Elemente, welches neben der Tonbewegung einer Melodie die bezeichnende und sprechende Physiognomie verleiht, dem Elemente des Rhythmus, eine ungleich gröſsere Aufmerksamkeit geschenkt, als der Harmonielehre, welche bei der Lehre von den Konsonanzen und Dissonanzen stehen blieb.

Die musikalische Rhythmik war schlechthin an die Metrik (Prosodie) gebunden. Erst die spätere Schule (Aristoxenos) trennte die musikalische Rhythmik von der Metrik. Alle Musik war ja bei den Griechen wesentlich Vokalmusik: die Instrumentalformen (Nomen) waren für die betreffenden Instrumente arrangierte Gesänge, oder, wenn sie auch für die Instrumente ausdrücklich komponiert waren, im Geist der Vokalmusik erfunden. Die Poesie gab den Rhythmus her: die Notenwerte hatten sich nach den prosodischen Maſsen zu richten. Der Rhythmus ist das männlich-aktive, die Melodie (ἁρμονία) das weiblich-passive Element: der Rhythmus ist es, welcher Wortmaſs, Ton und Gebärde zu Einem vereint: alle drei haben ihm sich zu unterwerfen.

Demgemäſs ist die Gliederung des einzelnen Taktes eine viel weniger mannigfaltige als bei uns: die Prosodie kennt ja im allgemeinen nur die zweizeitige Länge und die einzeitige Kürze. So setzen sich alle Kombinationen des Taktes aus der Kürze und Länge zusammen; das nach dem Tempo (ἀγωγή) verschiedene, also kein absolutes Zeitmaſs darstellende Taktmaſs, die allen Taktkombinationen zu Grunde liegende Einheit ist die Kürze (χρόνος πρῶτος), nach unserem System

Mehrstimmigkeit der griech. Musik eintraten, und Fétis gegenüber. Vgl. hierzu A. J. H. VINCENT, *réponse à Mr.* FÉTIS. *1859.*

etwa die Achtelnote. Zwei solche bilden den *χρόνος δίσημος* (¯|), drei den *χρόνος τρίσημος* (⊔), vier den *χρόνος τετράσημος* (└─┘), fünf den *χρόνος πεντάσημος* (└┴┘). Aufserdem giebt es irrationale Notenwerte, welche sich aus einer Kürze und einem Bruchteil derselben bilden (*χρόνοι ἄλογοι*).

Die Pausen (*χρόνοι κενοί*) gliedern sich wie die Noten, also *χρόνος κενὸς μονόσημος, δίσημος, τρίσημος, τετράσημος* mit den Zeichen ∧ Λ̄ Λ̄ Λ̄. Sie entsprechen der Achtel-, Viertel-, Dreiachtel- und halben Pause.

Mehrere Zeiten bilden ein Taktgeschlecht, wenn ihre Reihe ein rhythmisches Bild, eine rhythmische Figur darstellt, welche sich dem Gehör leicht fafslich aufdrängt: sie müssen aus Gruppen von 2, 3 oder 5 Kürzen bestehen oder sich auf solche zurückführen lassen; der Takt mufs aus Thesis und Arsis bestehen, wodurch er eine rhythmische Einheit bildet: im geradteiligen Takt entspricht die Thesis unserem guten, die Arsis unserem schlechten Taktteil; im dreiteiligen Takt fällt der Accent der Thesis auf die erste und dritte, so dafs der $^3/_4$-Takt nicht, wie bei uns, mit 3, sondern mit 2 Schlägen taktiert wird.

Es erhält demnach

der $^2/_4$-Takt (= 4 Kürzen) 2 Auf-, 2 Niederschläge,
„ $^3/_8$ „ (= 3 „) 2 „ 1 „
„ $^3/_4$ „ (= 6 „) 4 „ 2 „
„ $^5/_8$ „ (= 5 „) 3 „ 2 „

Die Gebundenheit an die Fesseln der Prosodie bewahrte der griechischen Melodik relative Einfachheit und Plastik in der Gliederung des Taktes; aber um so reicher und mannigfacher war die Taktgruppierung, nach unserer Benennung die Satz- und Periodengliederung, sofern die in sich selbst einfachen Takte die mannigfaltigste Kombination zuliefsen. Eine geordnete Reihe von Takten hiefs Kolon (entsprechend unserem Satz); die Kola werden zu Perioden erweitert, entweder, indem zwei Sätze von gleichem Umfang aneinandergefügt werden (stichische Periode), oder indem derselbe Satz wiederholt (palinodische Periode), oder dem ersten Satz dessen rhythmische Umkehrung gegenübergestellt (antithetische Periode) oder zwischen die umgekehrten Sätze ein Zwischenspiel gestellt wird (mesodische Periode).

Die Perioden bilden sich weiter zu Systemen. Die

Systeme sind **strophische**, wenn derselbe Rhythmus mit anderen Worten sich wiederholt (wie bei unserem strophischen Liede) oder **kommatische**, wenn der Text durchkomponiert ist, wie dies in dem dramatischen Einzelvortrag (Monodie) der Fall war, während der Chorgesang des Dramas dem System der strophischen Form angehört, welches wiederum entweder **monostrophisch** war, d. h. wie unser Strophenlied nur **eine** rhythmische Strophe enthielt, oder aber **perikopisch**, d. h. ganze Systemgruppen als Strophe behandelte und wiederholte. Die Perikope ist eine **syzygische**, wenn sie aus Paaren von Strophen desselben Schemas besteht, also z. B. je einer Strophe eine Antistrophe entspricht; sie heifst eine **epodische** Perikope, wenn unter drei Strophen sich je zwei entsprechen, also z. B. in dem Schema:

I.	A.	A.	B.	II. A.	A.	B.
	Strophe.	Antistrophe.	Epodos.	Strophe.	Antistrophe.	Epodos.

Der enge Anschlufs des musikalischen an den sprachlichen Rhythmus verschmolz Text und Melodie aufs innigste miteinander: das Ganze war weder blofs Musik, noch blofs Poesie: es war Gesang, es war musikalisch stylisierte Poesie: in dieser Einheit und Verbundenheit des sprachlichen und des musikalischen Elements liegt das Geheimnis der packenden Energie und des hinnehmenden Zaubers der griechischen Tonkunst; alles, was die Griechen von der wunderbaren Wirkung derselben auf das Gemüt rühmen, bezieht sich ja nicht auf die Musik an sich, das Kind der Romantik, sondern auf die in plastisch wohlgefälliger, rhythmisch charaktervoller Melodie einherschwebende Poesie. Der Grieche wollte nicht „in Tönen dichten", sondern durch Klang den Vortrag der Poesie idealisieren; er wollte nicht die Worte „in Töne auflösen", sondern durch die Wirkung des *μέλος* den Eindruck der Dichtung verstärken.

Die metrischen Zeichen der zu einer Einheit verbundenen Zeiten (*σύνθετος χρόνος*) gelten auch für die Instrumentalmusik (— ∟ ⊔ ⊔⊔; Pausen: ∧ ⊼ ⊼ ⊼). Hierüber, sowie über die griechische **Semantik** (Notenschrift) im allgemeinen sind wir genügend unterrichtet, jedoch können wir im Hinblick auf die wenigen erhaltenen Kompositionen und bei der Schwierigkeit, uns von der praktischen Ausführung ein richtiges Bild zu machen, nur geringen Nutzen aus der Kenntnis

der nackten Thatsachen ziehen. — Man besafs zwei (aus je 70 Zeichen bestehende) Notationen, eine diatonische für die Instrumentalmusik (*σημεῖα τῆς κρούσεως*) und eine enharmonisch-chromatische für die Vokalmusik (*σημεῖα τῆς λέξεως*), von denen die Instrumentalnotierung die ältere ist. Die Notation geschah mit Hilfe der Buchstaben des Alphabets, die in verschiedenen Stellungen (*ὀρθά* d. h. in der gewöhnlichen Stellung, *ἀνεστραμμένα* von unten nach oben und *ἀπεστραμμένα* in der gewöhnlichen, jedoch nach links gedrehten Stellung) gebraucht wurden

z. B. (h) K ⋊ ꓘ.

Die Transpositionsskalen in der *εἰσαγωγή* des Alypius, die mit Notenzeichen versehen sind, vermitteln uns gröfstenteils die Kenntnis der griechischen Notation.[1])

Zweiter Abschnitt.

Überblick über die Geschichte der griechischen Musik.

Die Geschichte der griechischen Musik zerfällt in zwei Epochen, eine Epoche der musikalischen Produktion und eine Epoche der Reproduktion; die erstere umfafst die in das Dunkel des Mythus gehüllten Anfänge der griechischen Musik (etwa bis auf 676 v. Chr.; Einführung des musischen Wettkampfes an den Karneen in Sparta durch Terpander); sodann die Zeit der Entstehung und Entwickelung der Hauptgattungen und Hauptstyle nationaler hellenischer Tonkunst (von Olympos und Terpander bis auf Pindar c. 500); ferner die klassische Periode der griechischen Musik, eingeleitet mit Pindar, dem Palestrina der Griechen, beherrscht von den grofsen Tragikern; endlich die Periode der Virtuosität, welche den Nachlafs der musikalischen Erfindungskraft darin verrät, dafs der Technik einseitige Ausbildung zu teil wird (etwa vom Beginn des peloponnesischen Krieges bis zur Schlacht bei Chäronea, 430 bis 338).

Die zweite Epoche — die Zeit der Reproduktion und Reflexion — zeigt neben einseitiger Pflege der Theorie den

[1]) Ausführlich haben über die griech. Notation K. Fortlage und Fr. Bellermann gehandelt. Dazu vgl. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift p. 1—16 und Thierfelder a. a. O. S. 27. Die Skalen des Alypius finden sich jetzt am besten bei Jan, *mus. script.* p. 399 ff.

zunehmenden Verfall der musikalischen Praxis. Am Eingang der Periode steht des Aristoteles Schüler Aristoxenos, der gröſste Theoretiker der Hellenen, der, wiewohl von Heimweh nach der alten klassischen Kunst erfüllt, selbst schon den Verfall einleitet.

Mit dem Beginn des römischen Kaisertums wird die griechische Musik die Modekunst Roms; mit dem Untergang des weströmischen Reiches geht ihre Praxis, soweit nicht die Kirche sie fortgepflanzt hat, vollends verloren.

Erste Epoche. 1. Vorgeschichte. — Die griechische Musik, deren Entwickelung aufs engste mit der Entwickelung der Poesie verknüpft ist, wurzelt teils im Volksgesang, teils im gottesdienstlichen Gesang.

Das älteste Volkslied der Hellenen ist das Heldenlied,[1]) Volkslied, nicht sowohl, weil es vom Volke selbst und zum Volke gesungen wurde — vielmehr war es der geübte Sänger (*ἀοιδός*), der in den Kreisen der Edlen die Thaten der Helden besang, ein willkommener Gast in der Königsburg, beim festlichen Mahle, im Kreise fröhlicher Tischgenossen —, als weil es die Lieblinge des Volkes feierte und auf das Volksleben und Volksbewuſstsein bestimmend einwirkte. Die metrische Form des Heldenliedes war der Hexameter; der Vortrag bewegte sich wohl im Umfang von wenigen Tönen, zwischen Rede und Gesang schwebend, durch Klänge der Phorminx oder Kithara nur eingeleitet und leicht accentuiert.

In diesem weiteren Sinne sind auch die Erzeugnisse der griechischen Lyrik Volkslieder. Eigentliche Volkslieder aber, vom Volke selbst erfunden und gesungen, entstanden bei der Arbeit und in den mannigfaltigen Lagen des Lebens. In der homerischen Zeit finden wir einerseits den aus dem Orient herüber gekommenen, das Scheiden des Sommers, das Welken der Natur beklagenden Linosgesang (*λίνος*), einen ursprünglich auf Linos' Tod angestimmten Trauergesang (*αἶ Λίνος*), andrerseits das Hochzeitslied (*ὑμήν* oder *ὑμέναιος*), das von dem ganzen Gefolge gesungen wurde, welches die Braut aus dem jungfräulichen Gemach unter Fackelschein und Tanz in das Haus des Gatten geleitete. Aus Phrygien stammte das Schnitterlied (*λιτυέρσης*), von Flöten begleitet; der Demeter sang man

---

[1]) H. Guhrbauer, Musikalisches aus Homer, 1886.

Lieder beim Binden der Garben *(οὖλος)*, beim Säen der Saat; Apollo rief man an, wenn die Wolken die Sonne verhüllten, in Liedern, die Sonnenschein erbaten (*φιληλιὰς ᾠδή*), Zeus bat man in Attika im Lied um Regen. Man sang beim Brunnenschöpfen *(ἱμαῖον μέλος*, was auch speziell als Müllerlied *[ἱμαῖος ᾠδὴ μυλωθρῶν* und *ἱμαῖος ἡ ἐπιμύλιος καλουμένη]* erwähnt wird), beim Brotbacken (*πιστικά*), beim Spinnen und Weben *(ἡ τῶν ἱστουργούντων ᾠδὴ ἔλινος (ἔλλινος?))*, es gab Hirtenlieder *νόμιον μέλος, συβωτικά, βουκωλιασμοί*), Ruderlieder *(ἐρετικά)*, Badelieder *(βαλανείων ᾠδαί)*, Spiellieder, Wiegenlieder (*καταβαυκαλήσεις, αἱ τῶν τιθηνουσῶν ᾠδαί)*. Bei der Geburt eines Kindes rief man Artemis (*Οὖπις*) an *(οὔπιγγοι)*, lag ein Totes im Hause, so erscholl die Totenklage *(θρῆνος*, aus dem Orient stammend), von einem einzelnen vorgetragen, vom Chor respondiert mit dem Klageruf, später sowohl im Hause als *ὀλοφυρμός* wie beim Begräbnis als *ἰάλεμος*. Endlich gab es Bettellieder, welche Knaben sangen, wenn sie an gewissen Tagen Gaben heischend von Haus zu Haus zogen (*εἰρεσιῶναι* oder *κορωνίσματα*, letztere so genannt nach den mit einer Krähe in der Hand herumziehenden Bettelnden *(κορωνισταί)*; zumal wenn der Frühling ins Land kam, meldeten sie in Schwalbenliedern *(χελιδονίσματα)* die fröhliche Botschaft von der Wiederkehr der Frühlingsboten.

Die Gesellschafts- oder Trinklieder dagegen *(σκόλια, παροίνια)* waren nicht eigentliche Volkslieder, sondern volkstümlich gewordene Kunstlieder der späteren Zeit.

Durch die meisten Volkslieder geht ein Ton wehmütiger Klage; die Weisen gehörten der ernsten dorischen Tonart an.

Neben dem Volkslied finden sich die Anfänge einer kunstgemäfsen Musik im gottesdienstlichen Gesang. An heiliger Stätte sangen die Priester monodisch unter Begleitung der Leier das Lob des Gottes nach bestimmter Ordnung und Regel. Vor allem bei denjenigen Stämmen, welche die Erinnerungen an die alte Heimat im Orient und die ehrwürdigen Bräuche der Vorzeit am zähesten bewahrten, wie die Thraker am Olympos, fand der religiöse Gesang besondere Pflege. Schon in der homerischen Zeit war Delphi der Mittelpunkt des Apollokults, wo der apollinische *νόμος*, der ernste daktylische Hymnus gepflegt wurde. Andrerseits bewahrten die Thraker den Dionysoskult mit den leidenschaftlich erregenden, orgiastischen Liedern; beide Richtungen des religiösen Gesanges, die ernste

apollinische, wie die orgiastische vereinigt die Sage noch in dem thrakischen Sänger Orpheus, der wieder auf Musaios und Eumolpos die Weise des thrakisch-pierischen Liedes vererbte. Mit dem Vordringen der Thraker verbreiteten sich auch die von ihnen pietätvoll bewahrten alten Kulte und Bräuche im übrigen Griechenland; Priestergeschlechter, wie die Eumolpiden, bewahrten die alten, heiligen Gesänge. Sehr alt war der Brauch, diese Gesänge durch die Phorminx zu unterstützen, ihn übernahm man, als man begann neben den Göttern auch die Heroen im Liede zu besingen.

Unter den Instrumenten,[1] deren sich die Griechen zur Begleitung des Gesanges, späterhin auch zum Solovortrag bedienten, nehmen die Flöten *(αὐλοί,* gewöhnlich im Pluralis gebraucht, weil zwei Instrumente zugleich angeblasen wurden) und die Saiteninstrumente die erste Stelle ein. Während die Flöte das specifische Instrument des ernsten Gefühlsausdrucks und der Klage ist, griff man zur Leier bei lebhafteren, lustigen oder zum Tanze gedachten Weisen. Die Flöte brachten die Griechen aus dem Orient mit, und besonders die dorischen Stämme liefsen dem Flötenspiel eine eifrige Pflege zu teil werden. So gehörte bei den Spartanern das Flötenspiel zur Erziehung: der Waffentanz *(πυρρίχη)* wurde von Flöten begleitet; unter den Klängen des von Flöten gespielten *καστόρειον μέλος* (des den Dioskuren zugeschriebenen Kriegsliedes) zogen die Spartaner in die Schlacht. Weniger Sympathie genofs das Flötenspiel bei den jonischen Stämmen, namentlich bei den Athenern, deren Witz sich mit den Flötenbläsern viel zu schaffen machte, ohne dafs man zu Athen übrigens geneigt war, bei festlicher Gelegenheit auf kunstvolles Flötenspiel zu verzichten. Dagegen war in späterer Zeit (4. Jahrh. v. Chr.) Theben eine Pflanzstätte des Flötenspieles.

Von Saiteninstrumenten, die entweder mit den Fingern gezupft *(ψάλλειν)* oder mit dem Plektron geschlagen wurden *(κρούειν, πλήσσειν)*, finden wir einheimisch schon in frühester Zeit die Leier *(φόρμιγξ, κίθαρις* bei Homer, später meist *λύρα* genannt, ohne dafs wesentliche Unterschiede der Gestalt vorhanden gewesen wären), die sich als das einfachere und

[1]) Baumeister, Denkmäler des klass. Altertums, I, 558—569 u. III, 1589 u. ff. (von C. von Jan.)

leichter zu behandelnde Instrument von der κιθάρα, dem wesentlich vollkommeneren und gröfseren Instrumente unterschied. Von fremden Instrumenten bürgerten sich zeitweise verschiedene Harfenarten ein, so die μάγαδις (mit 20 Saiten), die nach Athenäus eine Erfindung der Lyder war und auch πηκτίς oder σαμβύκη genannt wurde, nach anderen aber von diesen verschieden war, die πηκτίς (mit 7 Saiten) ebenfalls aus Lydien, die dreiseitige Harfe (τρίγωνον) mit vielen Saiten von gleicher Dicke, aber verschiedener Länge aus Syrien, das βάρβιτον (mit 7 Saiten), angeblich zuerst von Anakreon benutzt u. a. Das National-Instrument blieb die κιθάρα, schon weil dieselbe als Instrument der Begleitung weitaus das geeignetste und diskreteste war.

2. Die Ausbildung der griechischen Musik. — Das Jahr 1000 bezeichnet im Leben der griechischen Nation einen Wendepunkt. Die Stämme, in der dorischen Wanderung durcheinander geschüttelt, konsolidieren sich; an ihre Spitze tritt der dorische Stamm, der zuerst auch in der Musik die Führung übernimmt und derselben die Eigentümlichkeit dorischen Wesens aufprägt, das hauptsächlich in gemessenem, fast rauhem Ernst, strenger Zusammengefafstheit und würdevoller Haltung, und, was die Kunst betrifft, in starkem Hängen am einmal Gegebenen, in gesundem Konservatismus besteht.

Den vollsten Ausdruck und die lebendigste Kräftigung fand das Nationalbewufstsein in den Festspielen. Die Stellung und Bedeutung, welche dabei der Tonkunst eingeräumt wurde, verlieh dieser den Adel einer nationalen, das Geistesleben der Nation mitkonstituierenden Kunst. Freilich war es mehr der ethische und politische Gesichtspunkt, welcher den Wert der Musik bestimmte: so trat sie in Olympia wesentlich als Element des Gottesdienstes oder der kriegerischen Übung auf und auch bei den pythischen Spielen, ebenso bei den delischen, den karneischen, den Panathenäen etc., welche in erster Linie den musischen Wettkämpfen galten, entschied doch weniger der ästhetisch-musikalische, als der ethische und poetische Gesichtspunkt, wie es für die ganze musikalische Auffassung der Griechen bezeichnend ist, dass die Musik — wenigstens in den besseren Zeiten — nie Selbstzweck, nie leeres Spiel zur Ergötzung der Sinne und zur Beschäftigung der Phantasie war, sondern nur in dem Mafse Wert und Geltung bekam,

als sie sich als eine die geistige und leibliche Erziehung in Zucht nehmende, regelnde und fördernde Macht erwies und in den Dienst des unmittelbar auf den Geist eindringenden Wortes stellte.

Die Wiege der griechichen Musik war das sonnige Kleinasien, die Hauptpflegestätte in der ersten Zeit der dorische Peloponnes; in Sparta hatte schon Lykurgs Gesetzgebung die Pflege der Musik empfohlen; hier war es, wo man zuerst die erziehende Macht der Musik zu schätzen wufste und daher mit Eifer bestrebt war, die Kunst in den Dienst der Erziehung zu stellen; hier war es, wo die grofsen Tondichter Heimat und Wirkungskreis fanden.

An der Spitze der musikalischen Entwickelung *(ἀρχηγὸς τῆς ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς)* steht der phrygische Flötenspieler und Komponist Olympos, welcher zur Zeit des Königs Midas II. (738—695) lebte und zuerst in seiner Heimat, dann vorübergehend auf Kreta, zuletzt aber in Sparta eine weitreichende Wirksamkeit entfaltete. Sofern er der erste war, welcher selbständige, musikalisch geschlossene, rhythmisch bestimmte Melodien *(νόμοι)* für die Flöte komponierte, darf er als der Begründer der Instrumentalmusik *(ἡγεμὼν τῆς κρουματικῆς μουσικῆς[1])* in Griechenland bezeichnet werden, ja als derjenige, welcher der Tonkunst als solcher überhaupt zu demjenigen Mafse von Selbständigkeit und Freiheit verholfen hat, welches sie in Griechenland der Poesie gegenüber gewinnen und behaupten konnte.

Seine Kompositionen, die er nicht niederschrieb, sondern durch Vorspielen seinen Schülern vererbte, bedingten die Erweiterung des Tongebietes: zu den bisherigen 4 Tönen der Skala fügte er 3 weitere hinzu (e f g a b c d); die Melodien bewegten sich in der phrygischen, lydischen und dorischen Tonart, mit grofser Freiheit und Selbständigkeit behandelte er die Rhythmen, die er wesentlich vermehrte und durch Kombinationen mannigfaltiger zu gestalten suchte. Von den ihm zugeschriebenen Nomen ist besonders berühmt geworden die „Kriegswagenweise“ *(ἁρμάτειος νόμος)*; von Bedeutung für die Folgezeit waren seine *μητρῷα*, Lieder auf die

[1]) Es ist aber ausgeschlossen, dafs Olympos auch kitharistische Nomen erfunden habe.

Göttermutter Kybele, sofern sie als Vorläufer des Dithyrambs anzusehen sind. Der von ihm begründeten phrygischen Schule im engeren Sinn gehören Krates und Hierax, letzterer Komponist der im Marschtanz gehaltenen Flötenmusik zu dem *πένταθλον* in Argos, an. Zur phrygischen Schule im weiteren Sinne sind zu zählen: Kallinos von Ephesus (erste Hälfte des 7. Jahrh. v. Chr.), Mimnermos (Ende des 7. Jahrh.), Asios von Samos (um 625 v. Chr.) und Tyrtäus von Milet (zur Zeit des zweiten messenischen Krieges), der durch seine Kriegslieder *(ἐμβατήρια)* die Spartaner zum Kampfe begeisterte. Alle die genannten bildeten die Elegie aus. Ursprünglich war der *ἔλεγος* ein zur Flöte gesungenes Trauerlied. Der Name der musikalischen Form (elegischer Rhythmus), durch welche ein Trauerlied zum Ausdruck kam, wurde auf das Gedicht übertragen, welches allmählich auch einen anderen Inhalt erhielt (erotische, paränetische, politische Elegien) und wahrscheinlich zwar mit einem musikalisch geschlossenen Gesang, eben dem *νόμος ἔλεγος*, eingeleitet und geschlossen, der Hauptsache nach aber rhapsodisch vorgetragen wurde.

Neben Olympos ist der etwas jüngere Terpander von Lesbos (erste Hälfte des 7. Jahrh. v. Chr.) als der Begründer der griechischen Musik zu bezeichnen. Nach Sparta berufen, wufste er hier in so bedeutsamer Weise für die Ausbildung der Kitharistik zu wirken, dafs die von ihm begründete lesbische Kitharödenschule als Höhepunkt der damaligen musikalischen Entwickelung galt. Dies zeigt sich äufserlich in der Thatsache, dafs bei den Karneen und pythischen Wettkämpfen die Schüler Terpanders stets den Vorrang hatten *(μετὰ Λέσβιον ᾠδόν!)*. Terpanders Kunst selbst war zwar von Olympos beeinflufst, aber sofern er an Stelle der Flöte die äolische Kithara bevorzugte, die Errungenschaften des Olympos auf die Kitharodie übertrug und die Musik in noch engere Verbindung mit der Poesie setzte, darf er in der That der Begründer und Gesetzgeber der griechischen Musik im engeren Sinne heifsen, die ja wesentlich Gesang ist. Während Olympos den achten Ton der Leiter wegliefs, nahm Terpander diesen auf, um für die Melodik mehr Beweglichkeit zu gewinnen, liefs aber dafür die Sexte aus.

Die berühmtesten Vertreter der lesbischen Schule sind Aristokleides, Phrynis (Zeitgenosse von Perikles), welcher

die Zahl der Saiten auf 9 erhöhte, die Einheit des Rhythmus durch Anwendung des Taktwechsels durchbrach und die edle Einfachheit des Gesanges durch Einführung von Koloraturkünsten verliefs, — endlich des Phrynis hochgefeierter Schüler Timotheos von Milet, welcher die Saitenzahl auf 12 erhöhte und überhaupt die Kunst der Kitharodie förderte.

Begründer des Dithyrambs wurde Arion, dem am Hofe des kunstsinnigen Tyrannen Periander (625—585) reiche Gelegenheit zur Entfaltung seines Talentes gegeben war.

Ein jüngerer Zeitgenosse von Olympos und Terpander war der Schöpfer des Jambos: Archilochos von Paros (um 650), dessen Bedeutung auf dem Gebiete der Rhythmik liegt, insofern er den in den alten Dionysosliedern gegebenen Tripeltakt ($^3/_8$, $^6/_8$ etc.) in die Kunst einführte und durch sinnreiche Kombinationen verschiedener Rhythmengeschlechter die Rhythmik bedeutend bereicherte. Aufserdem ist er als Begründer der epodischen Strophenform von Bedeutung für die Folgezeit. Des Archilochos Zeitgenosse Aristonikos soll die *ψιλὴ κιθάρισις* d. h. die Verwendung der *κιθάρα* als Soloinstrument eingeführt haben.

Einen vierten Typus griechischer Musik vertritt neben Olympos, Terpander und Archilochos des Olympos Schüler Thaletas (zweite Hälfte des 7. Jahrh. v. Chr.) von Gortyn auf Kreta, von Plutarch der Begründer *τῆς δευτέρας καταστάσεως τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἐν τῇ Σπάρτῃ* genannt. Gleichfalls nach Sparta berufen, entfaltete er dort eine bedeutende Wirksamkeit, indem er die Kunst (namentlich die auletische) in den Dienst der nationalen Erziehung stellte, die gymnastischen Übungen, den aus Kreta stammenden Waffentanz musikalisch stylisierte (*ὑπορχήματα*) und, sofern er dazu Texte dichtete, vergeistigte, ebenso den Prozessionstanz, mit welchem man sich dem Heiligtum des Apollo Päan näherte, den Päan (von dem Ausruf *ἰὴ παιάν* so genannt) zur Kunstform erhob. Seine Schüler Xenodamos aus Kythera, Xenokritos aus Lokris, Polymnastos aus Kolophon bilden die Formen weiter aus; mit Sakadas (Ende des 6. Jahrh. v. Chr.) von Argos wird die monodische Vortragsweise verlassen und der kunstvolle Chorgesang (*νόμος τριμελής*) eingeführt.

Die eigentlichen Begründer der dorischen Chorlyrik sind Alkman und Stesichoros.

Alkman (zweite Hälfte des 7. Jahrh. v. Chr.), der, aus Lydien stammend, als Sklave nach Sparta gebracht worden war, um seiner Kunst willen aber freigelassen wurde, baute auf dem von der Schule des Thaletas gelegten Grunde weiter, pflegte die entwickelte Strophe und förderte den Ausbau der rhythmischen Formen. Berühmt wurden seine in dorischer Tonart gehaltenen, von Flöten begleiteten Chortänze für Jungfrauen *(παρθένεια)*. Mehr der durch Terpander vorgezeichneten nationalen Richtung gehört mit seinen (von Kitharen begleiteten) Chor-Hymnen Stesichoros an, welcher die perikopische Form von drei Systemen schuf, wie sie auf lange hinaus mafsgebend wurde.

Der ernsten Chorlyrik der Dorier stellte Arion aus Methymna, der berühmteste Kitharöde seiner Zeit, im Chor-Dithyramb eine neue, entwickelungsfähige, bewegte Form gegenüber. Im Gegensatz zu den dorischen Chören, welche im Viereck aufgestellt waren, führte Arion in Korinth (um 600) die Aufstellung im Kreise *(κύκλιος χορός)* ein; die Schwierigkeit der Einübung der bewegten und verschiedenartigen Rhythmen machte eine strenge, kunstgemäfse Direktion nötig *(ἐξάρχων, διθυραμβοποιός, κυκλιοδιδάσκαλος)*, welche wohl der Kitharöde selbst besorgte. Zur Begleitung dienten Flöte und Kithara. Endlich führte er für den Vortrag der Dithyramben den *τραγικός τρόπος* ein d. h. die theatralische Verkleidung der Vortragenden.

So findet die klassische Epoche alle Hauptformen entwickelt vor, welche nunmehr durch die klassischen Vertreter der griechischen Poesie und Musik zu voller Blüte kommen, die strengeren (aus dem Kultus erwachsenen) des Nomos, Hymnos, Päan, Hyporchem, der Partheneia und des Dithyrambs und die freieren, weltlichen der Elegie und des Jambos.

3. Klassische Periode. — Nach der Zeit des Sturzes der Pisistratiden (im 5. Jahrh. v. Chr.) wird Athen der Mittelpunkt des griechischen Kunstlebens und insbesondere der Musik. Der musikalischen Praxis geht nunmehr die Ausbildung der Theorie zur Seite. Schon Pythagoras (im 6. Jahrh. v. Chr.) hatte die Tonverhältnisse zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung gemacht und so der Musiklehre eine feste, wissenschaftliche Grundlage gegeben; zugleich hatte er Terpanders Heptachord zum Oktachord, die siebenstufige Skala zur Oktave

vervollständigt, die Notenschrift verbessert und noch andere Fortschritte angebahnt. Unter dem Einflufs der pythagoräischen Schule entfaltete Lasos von Hermione (um 508 blühend), der mit Anakreon aus Teos und Simonides aus Keos längere Zeit in Athen wirkte, eine umfassende theoretische Wirksamkeit: er gilt geradezu als der Begründer der musikalischen Theorie im engeren Sinne. Schon vor ihm wird als Theoretiker Pythokles (um 520), neben ihm Agathokles und Midas (um 500) genannt; letztere beide waren die Lehrer von Lamprokles, dem Lehrer des Sophokles und Damon (um 450). Dieser wieder wurde der Lehrer Drakons (um 425), von welchem Plato in die Tonkunst eingeführt wurde. Rühmlich genannt wird der Lehrer des Alkibiades Pronomos von Theben und der zweite Lehrer Platons Metellus von Agrigent. Es charakterisiert diese ganze Periode, dafs die Kitharodie — wie die dorische Chorlyrik — zurücktrat und die Aulodie in der Vorliebe des Volkes den Vorrang gewann.[1])

Die dorische Chorlyrik wurde von Simonides aus Keos (556—468) und Pindar (522—448) in religiösen und weltlichen Liedern zu klassischer Vollendung gebracht. Pindars „Siegeslieder“, die von einem Chore unter Begleitung von Flöte und Leier oder Flöte bezw. Leier allein vorgetragen wurden, offenbaren so tiefe Gedanken, eine so vollendete, erhabene Sprache, so meisterliche Rhythmen, dass wir, obwohl keine Beweise heute mehr vorliegen, die Komposition der Melodien[2]) auf gleich hoher Stufe der Vollendung erachten müssen.

Nach den Perserkriegen trat die bisher mit Vorliebe gepflegte Gattung der dorischen Chorlyrik hinter der schwungvolleren des Dithyrambus zurück, welche dem beweglichen und allem Neuen zugewandten Sinne der Athener besser entsprach, als die objektive dorische Weise und Form.

An die Form des Dithyrambus schlofs sich die Weiterentwickelung der Kunst in doppelter Richtung an. Einerseits

---

[1]) In einem erhaltenen Bruchstück des Pratinas wird gegen das Vordringen der Aulodie heftig geeifert.

[2]) Die von Kircher im 17. Jahrh. aus der Bibliothek des Klosters St. Salvator in Messina veröffentlichten angeblichen Melodienreste zur ersten pythischen Ode Pindars sind unecht.

wurde das musikalisch-lyrische Element der Gattung weiter entwickelt durch Lasos; er bereicherte die Instrumentation der Chöre und ordnete die rhythmische Gliederung. Mit ihm wetteiferte in der Komposition von (Chor-)Dithyramben Pratinas von Phlius, der sich gleichfalls durch rhythmische Neuerungen auszeichnete; ebenso vertraten diese Gattung Lamprokles, Simonides und Pindar.

Auf der anderen Seite werden die in der dithyrambischen Gattung liegenden dramatischen Elemente entwickelt und ihnen der Chor allmählich untergeordnet. Schon vor Thespis war es Sitte, dafs bei den Lenäen ein einzelner die Thaten und Schicksale des Gottes Dionysos recitierte, während der Chor dieselben betrachtend feierte. Thespis (536) übertrug den Vortrag ausdrücklich an einen Schauspieler (ὑποκριτής), der sich mit den Chorführern in Beziehung setzte, unter verschiedenen Masken auftrat und so schon dramatisches Leben in das Ganze brachte. Phrynichos (476) begünstigte vorwiegend das lyrische Element und machte sich um die Ausbildung der Orchestik verdient. Seine lieblichen Melodieen waren noch während des peloponnesischen Krieges bei den älteren Leuten beliebt. Choirilos (um 525), welcher Neuerungen in der Aufstellung des Chores versuchte, ist der Schöpfer des Satyrspiels (*παίζουσα τραγῳδία*), das etwa unserem Singspiel analog sein dürfte. Mit Äschylus steht die griechische Tragödie als das grofsartige Kunstwerk fertig da, welches alle bisherigen Elemente: Chorgesang und Monodie, Poesie und Orchestik zu einheitlicher Wirkung verband.

Das Wesen der griechischen Tragödie, welche dem Ideal des modernen lyrischen Dramas in mehr als einer Hinsicht verwandt ist, bestimmt in conciser Weise Aristoteles: „Die Tragödie ist die Darstellung einer ernsten, abgeschlossenen Handlung von einer gewissen Grofsartigkeit, welche durch Mitleid und Furcht die Reinigung dieser und ähnlicher Affekte vollbringt.“ Gemäfs ihrem Ursprung aus dem Kultus trägt die Tragödie von Anfang an das Gepräge hohen Ernstes, hoher Idealität. Es ist daher begreiflich, dafs nicht die individuellen Leidenschaften und Erlebnisse des bunten wirklichen Lebens ihren Gegenstand bilden konnten, sondern dafs es in ihr sich nur um die höchsten und heiligsten Probleme handeln durfte, deren Lösung in dem Kultus gesucht oder dargestellt

wird. Die Doppelseitigkeit des Dionysos-Mythus, in welchem höchste Freude und tiefstes Leiden sich rätselvoll vereinigte, gab dem Chor Anlafs genug zum Aussprechen der tiefsten Gedanken. War es doch nicht die äufsere Begebenheit des Mythus selbst, was den Hörer im Innersten ergriff, sondern der geistige Kern; nicht eine objektive Göttergeschichte, welche etwa zur Unterhaltung vorgespielt wird, bildete den Inhalt, sondern das in dem Rahmen der mythischen Begebenheit ausgesprochene tragische Geschick, in welchem der Hörer ahnend das Rätsel erkennt, das dem Menschenleben selbst zu Grunde liegt. In der Göttersage wird der allgemein menschliche Gehalt ergriffen und festgehalten. Daher werden aufser dem Gott Dionysos auch die Heroen zum Gegenstand der Tragödie gemacht, wenn ihr Leben und Geschick dieselben tiefen Rätsel darbietet. Auf die Sage, den Mythus, mufs jedoch die Darstellung beschränkt bleiben, weil ja nur die Helden der Sage dem alltäglichen Leben von vornherein entrückt, über das Gewöhnliche hinausgehoben und der lokalen individuellen Beschränkung entnommen sind, so dafs in ihnen das typisch Menschliche sich darstellt.

So bildet das Höchste und Heiligste, was dem griechischen Bewufstsein sich aufdrängen konnte, den Gegenstand der Tragödie: das grofse Welt- und Schicksalsrätsel, welches die griechische Religion ungelöst liefs, vor dem die griechische Philosophie zuletzt Halt machen mufste, und über welches auch die Mysterien den ersehnten Aufschlufs nicht geben konnten.

Daraus erklärt sich die centrale Bedeutung, welche die Tragödie für das gesamte geistige Leben der Nation hatte; die grofsen Tragödien des Äschylus (525—456), Sophokles (495—412) und Euripides (480—407) stellen geradezu die stufenmäfsig fortschreitende Entwickelung des griechischen Gottesbewufstseins dar, das in dem Götterglauben die Lösung des Schicksalsrätsels nicht mehr finden konnte und zuletzt ausklang in die kalte Resignation.

Aus dem Bisherigen ist ersichtlich, dafs die Aufführung der Tragödie Gottesdienst im höchsten Sinne war. Das prägte sich denn auch in der hohen Weihe aus, welche von vornherein über die ganze Darstellung ausgegossen war. Auch wurde die Erinnerung an den Kultus, aus welchem die Tra-

gödie hervorgewachsen war, bis in die späteste Zeit festgehalten. Der Altar, den der Chor unter ernstem Gesang umschritt, die Absingung des Dionysosliedes, welche in jeder Aufführung stattfand, mahnte die Zuhörerschaft, daſs es sich um religiöse Erbauung und nicht bloſs um eine spannende Unterhaltung handle.

Auch die Handlung selbst trug den Stempel der hohen Idealität und einfachen Würde, die sie von vornherein streng von dem modernen Schauspiel unterschied. Die Gröſse des Theaters, durch welche der Schauspieler dem Publikum ferne gerückt war, die hierdurch nötig gewordene Ausstattung des Schauspielers mit künstlichen Händen, einer Maske etc. brachte es mit sich, daſs die Aktion und Gebärde auf das schlechthin Notwendige beschränkt war, und lieſs ein lebhaftes Spiel nicht aufkommen.

Der Gesangston war schon durch den weiten Raum bedingt, welchen die Stimme des Recitierenden zu beherrschen hatte. Im Dialog, dessen Gedanken in sorgfältig gewählten Worten kurz und plastisch ausgedrückt waren, glich der Vortrag einer sich in dem Gebiet von fünf Tönen bewegenden ausdrucksvollen Recitation, die mehr an melodisches Sprechen streifte als an eigentlichen Gesang, wiewohl sie sich an besonders leidenschaftlichen Stellen auch zum Ariosen erhoben haben mag. Diese Partien müssen wir als Vorläufer der in der jüngeren Tragödie besonders beliebten Einzelgesänge (*μονῳδίαι*) und Duette (*τὰ ἀπὸ σκηνῆς*) ansehen.

Zu reicher Entfaltung kam das musikalische Element in den Chören. Es ist gar keine Frage, daſs die rhythmisch so lebendigen und reichen Chorsätze (Stasima) von einer schwungvoll kräftigen, plastisch geschlossenen Melodie getragen waren, welche sich dem Sprachrhythmus aufs engste anschloſs, ja sogar den eigenen Rhythmus erst von den Silbenmaſsen erhielt. Dies anzunehmen gebietet schon die Metrik, selbst wenn wir den feinen Sinn der Griechen für das einfach Schöne gar nicht in Rechnung ziehen, der doch sicherlich auch in der gesanglichen Ausstattung der Chöre Geschlossenheit und Ebenmaſs der Melodie forderte. Der Schwerpunkt lag ganz entschieden im Worte, in dem Gedanken, den das Wort aussprach; die Schönheit der Musik speciell beruhte in der Fülle und Reinheit des Tones und in der klar und würde-

voll dahinströmenden, rhythmisch bewegten, ausdrucksvollen Melodie, deren eindringende Kraft durch die völlige Einheit des musikalischen und des sprachlichen Rhythmus gesteigert wurde.

Alle der griechischen Musik zu Gebote stehenden Mittel des Ausdrucks, insbesondere die Modulation in Tonart und Rhythmus,[1]) fanden ausgiebige Verwendung in dem Drama.

So ist das Vermächtnis der Alten das Ideal eines alle einzelnen Künste zur einheitlichen, monumentalen Gesamtwirkung zusammenfassenden Kunstwerks, eines das Höchste, was den Menschengeist bewegt, plastisch und ergreifend darstellenden Dramas, dessen Vortrag durch die weithintragende, die Rede über die nüchterne Alltäglichkeit hinaushebende, das Wort idealisierende Macht des musikalischen Klanges und Rhythmus geadelt ist. Es ist das Ideal der durch Äschylus, Sophokles und Euripides vertretenen klassischen Tragödie, welches auf die Entwickelung der modernen Musik tief eingreifenden Einfluſs ausgeübt hat.

Beginn des Verfalls. — Der Verfall der griechischen Musik setzt an derjenigen Gattung an, in welcher der griechische Geist zur herrlichsten und vollsten Blüte gekommen war und in welcher die von der Musik entwickelten Formen und Ausdrucksmittel zu allseitiger Geltung gelangt waren, an der Tragödie. Das dramatische und ethische Interesse muſste mit der Zeit mehr und mehr dem Interesse des feineren Sinnengenusses weichen: die Tragödie wurde immer opernhafter im üblen Sinn: man wollte einseitig musikalischen Genuſs haben.

Schon bei Euripides wurde das Band zwischen der dramatischen Handlung und dem Chorgesang ein loseres, als bei Äschylus und Sophokles. Die späteren Tragiker nahmen keinen Anstand, mitten in die Handlung Chöre und Tänze einzustreuen, welche mit der Handlung selbst in gar keinem engeren Zusammenhang stehen, sondern die Einheit der dramatischen Entwickelung zerstören. Während die Tragödie dem einseitig musikalischen Interesse verfiel, ging die Komödie den umgekehrten Weg: die volkstümlichen Lieder, welche dort in

[1]) Eine Abhandlung des Aristoxenos hierüber (*περὶ μεταβολῶν*) ist leider nicht erhalten.

die Handlung gemischt waren, verschwanden mehr und mehr und schon in Aristophanes (um 450—385) Händen hatte die Komödie den Charakter des Singspiels allmählich abgelegt und den des recitierten Lustspiels angenommen.

In dem Maſse, als die Musik sich von der Poesie loszulösen versucht, kommt sie in die Hände der Virtuosität. Die Gattung, welche mehr und mehr in Übung kommt, ist der Dithyrambus. Mit ihm schlieſst die Entwickelung der griechischen Musik ab. Aber die Sänger, welche in dieser Gattung glänzten, die sogenannten Dithyrambographen, machten aus dem schwungvollen Chorlied ein Bravourstück für den Solosänger. An die Stelle kraftvoller Rhythmik und schlichter, aber eindringender Melodik tritt eine den Laien blendende Koloratur und Ornamentik.

Als berühmte Dithyrambographen werden Melanippides, der jüngere, Philoxenos, Telestes, Kinesias u. a. genannt.

Mit der Ausbildung der Gesangsvirtuosität hielt die Entwickelung der Technik im Instrumentenspiel gleichen Schritt. Als Kitharaspieler werden Dionysios von Theben, der Lehrer des Epaminondas und Stratonikos (zur Zeit Alexanders des Groſsen) genannt, berühmte Flötenspieler waren Antagenides, Dorion, Telephanes, Theon, Theopompos u. a. Eine beträchtliche Zahl von Namen griechischer Instrumentalisten und Instrumentalistinnen hat uns Athenäus[1]) überliefert.

Die Theorie fand in dem Pythagoräer Philolaos von Kroton und in Archytas von Tarent bedeutende Vertreter.

Zweite Epoche: Reproduktion und Verfall.

Mit der Schlacht bei Chäronea (1. Aug. 338 v. Chr.), die der griechischen Freiheit ein Ende machte, scheint auch die die griechische Kunst den Todesstoſs erhalten zu haben. Das originale nationale Eigenleben der Hellenen wich dem Kosmopolitismus des Weltreichs. Zwar fand die Kunst und so namentlich auch die Musik eifrige Pflege in den Mittelpunkten griechischer Bildung, wie in Alexandria; aber die Produktionskraft war dahin: es fehlte der fruchtbare geistige Boden,

---

1) Athenäus nennt über 60 Namen an den verschiedensten Stellen. Ebenso finden sich bei ihm mehr als 40 Namen musikalischer Instrumente. Besonders wichtig für die Musikgeschichte sind das vierte und vierzehnte Buch seines Werkes.

auf welchem die ideale Kunst allein gedeihen kann — die ganze Zeit trägt den Charakter der Reproduktion.

Dazu kam, dafs die Ausübung immer mehr eine Sache der Profession und des Handwerks wurde: die Kunst, einst das schöne Vorrecht der Priester und gottbegnadigten Sänger, konnte nicht gewinnen unter den Händen von geld- und gewinnsüchtigen Musikanten, denen sie Mittel des Erwerbs war, oder gar unter den Händen der Courtisanen, welchen die Kunst nur dazu diente, den sinnlichen Reiz und Glanz ihrer Persönlichkeit zu erhöhen.

Mit tiefem Heimweh blickt daher der gröfste Theoretiker dieser Zeit, Aristoxenos *(ὁ μουσικός)* von Tarent, der Begründer der Musikwissenschaft, auf die Zeit der klassischen Musik zurück. Seit ihm ist es eine stehende Klage aller ernsten Musiker, dafs die Musik mehr und mehr von der ethischen Bedeutung, die sie in älterer Zeit und selbst noch unter Platon und Aristoteles innegehabt hätte, verlöre, und dafs hiermit der nationalen Erziehung ein Bildungsmittel genommen sei, dessen Verlust sich rächen müsse. Diese alte, echte Kunst wieder aufleben zu lassen war auch das Bestreben ernster Dilettantenkreise in Athen, Tarent, Alexandria. Leider war ihr Streben fast ohne Erfolg.

Nicht wenig trug auch zum Verfall der Kunst die sich immer mehr erweiternde Kluft in den Ansichten der Theoretiker bei. Mit Aristoxenos war der Grundsatz aufgekommen, dem Gehöre in musikalischen Dingen den Vorrang zu lassen, womit gerade dem subjektiven Belieben und damit der Willkür der Virtuosität der weiteste Spielraum eröffnet wird.

Von nun an zerfallen die Theoretiker bis in die spätesten Zeiten in die beiden einander entgegenstehenden Schulen der Pythagoräer, welche in der musikalischen Theorie von der physikalischen Grundlage ausgehen, und der Aristoxenianer, welche in musikalischen Dingen das Gehör, den Eindruck und die Praxis entscheiden lassen. Unter den ersteren ragte im zweiten Jahrhundert nach Chr. Klaudios Ptolemäos, der berühmte Mathematiker, hervor.

Ein Mittelpunkt regen musikalischen Lebens blieb Alexandria auch dann noch, als Rom der Mittelpunkt der politischen Welt wurde. Mit den übrigen Elementen der griechischen Bildung zog auch die griechische Musik in Rom ein und wurde da-

selbst mehr und mehr die Kunst der Mode, welche glänzend bezahlt wurde und in allen Kreisen bis zum Kaiserhofe hinauf Eingang fand. Freilich, die Kunst[1]) selbst gewann dabei nichts: sie sank tiefer und tiefer. Wie sich in Rom mit griechischen Elementen orientalischer Luxus und rohe Prachtentfaltung in widerlicher Weise vermischte, so verband sich in Rom auch mit der griechischen Musik das orientalische Element des bloſsen Klang- und Sinnenreizes. In Bezug auf Klangverstärkung, Massenwirkung und rohen Effekt leisteten die Monstre-Aufführungen Roms das Gröſste. Die Tonkunst wurde hier Luxusartikel, ein bloſses Mittel, den üppigsten Lebensgenuſs zu steigern und zu verschönern. Mit der Theorie, der Instrumentenkunde, der Musikgeschichte beschäftigten sich, soweit wir dies noch überblicken können, nur wenige, und diese selbst waren bei ihrer Thätigkeit fast gänzlich auf das angewiesen, was die Griechen in der klassischen Zeit in ernster Arbeit geschaffen hatten. Zwar beklagten es auch in Rom die Ernsteren, daſs der musikalische Dilettantismus in allen Kreisen, zumal in denen der Frauen und Mädchen, zu einseitiger Herrschaft kam, daſs frivoler Sinnengenuſs alle strengere Bildung verdrängte, — eine Besserung der Verhältnisse ist aber nicht mehr eingetreten. Vielfache Vorwürfe finden sich auch bei denjenigen Kirchenvätern, die den erzieherischen Wert der Musik erkannten. Kurz und bündig hat diese Entwickelung der letzte bedeutendere römische Theoretiker Anicius Manlius Boethius (unter dem Ostgotenkönig Theodorich) in der Einleitung seines theoretischen Werkes mit den Worten gekennzeichnet: *Fuit vero pudens ac modesta musica, dum simplicioribus organis ageretur. Ubi vero varie permixteque tractata est, amisit gravitatis atque virtutis modum et paene in turpitudinem prolapsa minimum antiquam speciem servat.*

---

[1]) **Aus der Zeit Hadrians und des Antoninus stammen die uns zuerst bekannt gewordenen Reste griechischer Vokalmusik: Die Hymnen des Mesomedes (zum erstenmale abgedruckt bei *V. Galilei, dialogo della musica antica, 1581*), und dann vielfach, bei Jan, mus. script. p. 454—478). Der erste Hymnus ist an die Muse Calliope gerichtet, der zweite und dritte an Apollo, der vierte an Nemesis. — Die sonstigen Reste griechischer Musik sind ein Stasimon aus Euripides „Orestes" (bei Jan. p. 427—429) und das Epitaphium des Seikilos (bei Jan. p. 451 bis 452). Dazu kommen noch die erst in jüngster Zeit zu Delphi gefundenen Hymnen.**

Und vor ihm klagte der ungelenke aber ehrliche Ammianus Marcellinus (unter Valens und Valentinian): „dafs die Paläste Roms, die einst durch Pflege der Wissenschaft berühmt waren, nun von der Kurzweil schlaffen Müfsigganges erfüllt seien, von Gesang und Saitenspiel wiederhallen. Statt des Philosophen gehe der Sänger, statt des Lehrers der Beredsamkeit der der Musik aus und ein; man sehe musikalische Instrumente aller Art, während die Bibliotheken gleich Grüften verschlossen seien.“ Welche Art der Musik und zu welchem Zweck sie getrieben wurde, das erfahren wir von anderen Schriftstellern: sie war das Gegenteil des althellenischen Ideals.

Den hohen Ernst, der die Griechen bei der verschiedenartigen Ausübung der Musik beherrschte, haben die Römer nie gekannt, sie konnten deshalb auch das ihnen zugefallene Erbe nicht verwalten, geschweige denn vergröfsern, und überlieferten nur das, was in den Stürmen der Völkerwanderung von antiker Musik übrig blieb, zur Weiterentwickelung der christlichen Kirche.

II.

Die abendländisch-christliche Musik.

II.

Die abendländisch-christliche Musik.

Die Erbin der antiken Kultur und damit der antiken Tonkunst ist die christliche Kirche. Sie übernimmt die antike Musik-Theorie und von den Musik-Formen der griechisch-römischen Musik, was sie sich für den Zweck der Erbauung assimilieren kann. Der Kirchengesang ruht auf der antiken Ton-Anschauung und folgt zunächst durchaus den Gesetzen antiker Melodiebildung; er ist schlechthin homophon gedacht, ausdrucksvoller Sprechgesang.

Aber es ist ein neuer Geist, der die nationalen und sozialen Schranken durchbrechende und sie überwindende, grundsätzlich universale (Gal. 3, 28) Geist des Christenthums, der in diesen Formen nach Ausdruck ringt. Das Evangelium wendet sich an den Menschen als solchen; in den innersten Kern der Persönlichkeit will es eindringen als umbildende und neubildende Kraft (Röm. 1, 16; 2. Kor. 5, 17); was aus diesem innersten Kern hervorquillt, von dem innersten Leben und Werden, Empfinden und Ringen zeugt, das ist ihm das Entscheidende, Wichtige, Bedeutsame. Was den antiken Weisen von dem ursprünglichen nationalen Gepräge und Pathos etwa noch anhaftet, wird für die Kirche bedeutungslos. Die Melodie kommt ihr nur in Betracht als die Trägerin der religiösen Stimmung, als die Sprache *(γλῶσσα)* der bewegten Innerlichkeit, sie gewinnt Bedeutung als solche, auch abgelöst vom Wort *(jubilus, πνεῦμα)*, als ein Reden im Geiste *(ἐν πνεύματι)*, als unmittelbarer Erguſs der vom Geiste Gottes berührten Seele, der die Schranken des sprachlichen Ausdrucks durchbrechenden, über das Wort hinausströmenden Anbetung. Die Musik ist nicht mehr bloſs das belebende Element der Poesie, dazu bestimmt,

aber auch darauf beschränkt, diese musikalisch zu stylisieren und damit die Gewalt des poetischen Ausdrucks zu steigern; sie wird zur Kunst für sich, zur Kunst der tönend bewegten Form als der Sprache, des künstlerischen Abbilds der bewegten Innerlichkeit. Die moderne Auffassung greift Platz. Ihr weicht mehr und mehr die antike.

Freilich bedarf es einer langen Entwickelung, bis die Tonkunst das schmiegsame Organ des bewegten Innenlebens, die Kunst der Stimmung werden kann, oder, was dasselbe ist, als selbständige Kunst ihre volle Ausdrucks- und Sprechfähigkeit, die klassische Reife erlangt.

Sie gewinnt sie zuerst als die Kunst der Kirche, denn diese ist es, welche sich ihrer Entwickelung als Kunst ausschliefslich annimmt. Bis ins 16. Jahrhundert hinein fällt die Entwickelung der Tonkunst nahezu mit der Entwickelung der Kirchenmusik zusammen. Was sonst — etwa durch naive Kunstübung — entsteht und aufkommt, das gewinnt Geltung, gewinnt Einflufs auf die Entwickelung der Musik als Kunst in dem Mafse, als es sich in den Dienst der Kirche, genauer der kirchlichen Erbauung, des Gottesdienstes stellt. Die erste reife Frucht der Entwickelung ist darum der klassische katholische Kirchenstyl, die Musik als die tönende Seele des katholischen Gottesdiensts,

---

Erster Haupt-Abschnitt.

Die Entwickelung der abendländisch-christlichen Musik von den Anfängen bis zur erstmaligen klassischen Vollendung durch Palestrina (1565).

Die Entwickelung gliedert sich in zwei Perioden.

Die ersten neun Jahrhunderte wissen nur von einstimmigem Gesang (Homophonie), dessen Wurzeln teils in dem gottesdienstlichen Gesang der Israeliten, teils in der antiken Tonkunst liegen, der sich aber aus diesem Zusammenhang mit Bewufstsein und Absicht loslöst und in durchaus neuer und selbstständiger Weise entfaltet.

Im 10. Jahrhundert öffnet sich der Tonsinn dem Roize mehrstimmigen Gesangs; zunächst folgt eine Periode des Suchens und Entdeckens, bis die Grundgesetze harmonischer, mehrstimmiger Musik gefunden sind. Don Höhepunkt und Abschlufs dieser Entwickelung bilden die Werke der niederländischen Schulen, welcho schon eine hohe künstlerische Reife zeigen und die klassische Vollendung ahnen lassen.

Im einstimmigen Gesang ringt die Innerlichkeit des christlich-religiösen Empfindens nach immer unmittelbarerem Ausdruck.

Die Polyphonie verknüpft oine Mehrheit von individuell gearteten Melodien durch das Band der Konsonanz zur künstlerischen Einheit. Das so entstehende Kunstwerk entspricht dem Geiste der mittelalterlichen katholischen Kirche, deren geschichtliche Mission es ist, die Mannigfaltigkeit der Völker-Individuen durch Eingliederung in das hierarchische und sakramentale Gefüge ihrer Universal-Monarchie zur Einheit zusammenzufassen, und dadurch eine einhoitliche Kultur, ein einheitliches Denken und Empfinden, ein einheitlichos Kunstverständnis zu begründen.

Erstes Kapitel.

Die Homophonie

(der einstimmige Gesang).

Das Christentum giebt dem neuen Geistesinhalt, den es der Welt zu bringen hat, zunächst in den Formen derjenigen Kultur Ausdruck, in deren Bannkreis es als schöpferische Geistesmacht eintritt. Wie die Gedankenwelt des Evangeliums sich in die Denkformen der antiken Philosophie kleiden mufs, um der Welt verständlich zu werden, so die Stimmungswelt der jungen Kirche in die Formen der griechisch-römischen Musik.

Die erste Frucht der musikalischen Arbeit der Kirche ist der liturgische Gesang, wie er sich im sogenannten cantus gregorianus, dem Choral der römischen Kirche, vollendet — der Kirchen-Gesang in der Tonsprache der antiken Musik.

Diesem tritt insbesondere auf germanischem Boden in der Volksweise eine neue Form gegenüber: die harmonisch-bestimmte, in den Angelpunkten der Tonica und Dominante festgehaltene (Lied-)Melodie. Der in den Fesseln der antiken Ton-Anschauung befindlichen Kirche erscheint sie zunächst als ein Fremdes. In Wahrheit aber ist es die Form, in welcher das christliche Empfinden sich erst unmittelbaren, reinen und vollen Ausdruck geben kann. Sie erobert sich in der katholischen Kirche zuerst Duldung, zuletzt einen festen Platz in deren Liturgie. Zu voller Geltung aber als die wesentliche Grundform der Kirchenmusik kommt sie erst in der aus den Fesseln der Antike losgelösten Kirche, der Kirche des Evangeliums, als das evangelische Kirchenlied.

Erster Abschnitt.

Der liturgische Gesang.[1])

(Die antike Melodie in der Kirche).

1. Die Anfänge des Kirchengesangs in der Urkirche. Was den Christen das Herz bewegte, der unaussprech-

[1]) Quellen: J. Anthony, *Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesangs.* Münster 1829. — F. X. Haberl,

liche Dank für die Gnade, die ihnen widerfahren ist, suchte und fand frühe schon Ausdruck im frommen Gesang. „Ist jemand gutes Muts, der singe Psalmen!“ mahnt Jakobus (Jak. 5, 18); „singet und spielet dem Herrn in euren Herzen!“ ruft Paulus den Ephesern und Kolossern zu. Durch Psalmen, Hymnen und Lieder sollen sie, wenn sie zusammenkommen, einander immer erinnern an die grofsen Thaten des Herrn und ihre Freude in Zucht halten (Kol. 3, 16. Ephes. 5, 19); das ist besser, als sich berauschen im Wein. — Der Gesang dient der Erbauung, wie Lehre und Ermahnung, Zungenreden und Weissagung; er ist eine geistliche Gabe, wie diese. „Wenn ihr zusammenkommt, sagt Paulus im 1. Korintherbrief, 14, 26, so bringt jeder etwas mit, Psalm, Lehre, Offenbarung, Auslegung“; aber nur, dafs alles der gemeinsamen Erbauung diene, nicht in leeres Tönen oder geistliche Selbstbespiegelung ausarte. Für den Zweck der Erbauung kam es vor allem auf den Inhalt der Worte an; die musikalische Vortragsweise als solche war Nebensache, sie kam eben nur als die eindrucksvollste Art, das Wort zur Geltung zu bringen, in Betracht (1. Kor. 14, 15). Sie war die vom Psalmengesang her gewohnte, mit welcher die ersten Christen von Jugend auf vertraut waren. Wie sie im Anfang sich noch zum Tempel

---

Magister choralis (Theoretisch-praktisches Handbuch des Gregorianischen Kirchengesangs). Regensburg 1868 (ff.). — A. Thierfelder, *De christianorum psalmis et hymnis usque ad Ambrosii tempora.* Leipzig 1869. — Schafhäutl, *Der echt gregorianische Choral.* München 1869. — Schelle, *Die päpstliche Sängerschule in Rom.* Wien 1872. — Dom. J. Pothier, *Der gregorianische Choral, seine ursprüngliche Gestalt und geschichtliche Überlieferung.* Übersetzt von P. Ambrosius Kienle. Tournay 1881. — Thiéry, *Etude sur le chant Grégorien.* Brügge 1888. — A. Kienle, *Notizen über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangschöre.* In Viertelj.-Schr. f. Musikw. 1885. S. 158 ff. — F. Gevaert, *Le chant liturgique dans l'église latine.* Bruxelles 1889. — F. Gevaert, *Les origines du chant liturgique dans l'église latine.* Gand 1890. — Gevaert, *La mélopée antique dans le chant de l'Église Latine.* Gand 1895. — P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien.* Freiburg 1896. — G. Jakobsthal, *Die chromatische Alteration im liturgischen Gebrauch der abendländischen Kirchen.* Berlin 1897. — O. Fleischer, *Neumen-Studien I. II.* Leipzig 1895/7. — G. Houdard, *L'art dit grégorien d'après la notation neumatique.* Paris 1897. — G. Houdard, *Le rhythme du chant dit grégorien d'après la notation neumatique.* Paris 1898.

hielten, ihre Lehre und Vermahnung an das alttestamentliche Gotteswort anschlossen, so dienten die Psalmen dem Bedürfnis gemeinsamer Erbauung im Gesang. Frühe schon mag sich der neue Geist auch in eigenen Gesängen Ausdruck gegeben haben (Kol. 3, 16. Eph. 5, 19: *ὕμνοι* und *ᾠδαὶ πνευματικαί),* aber diese waren in Form und Vortrag naturgemäſs den Psalmen nachgebildet (Spuren: Luk. 1, 68 ff. 2, 29 ff. Eph. 2, 14. 1. Tim. 3, 16. 2. Tim. 2, 11—18. Offenb. Joh. 4, 8. 5, 9 ff. 12 ff. 15, 8 ff. 19, 1 ff.).

Der Gesang hatte demgemäſs die Form des Wechselgesangs, sei es, daſs einer den Psalm intonierte, die andern antworteten, sei es, daſs man mit der Zeit nach Chören abteilte.

Was den musikalischen Charakter dieser Gesänge betrifft, so darf man sich davon keine allzuhohe Vorstellung machen; allem nach hat man an eine innerhalb weniger Töne sich bewegende Recitation zu denken, der Hauptnachdruck fiel jedenfalls auf die Worte.

2. Die Entwickelung des Kirchengesangs in der altkatholischen Kirche. In dem Maſse, als das Christentum sich ausbreitete und von dem Boden seines geschichtlichen Ursprungs loslöste, muſste naturgemäſs an die Stelle der freien Geistesgemeinschaft des apostolischen Zeitalters die feste Organisation der Kirche mit bestimmten Formen und Ordnungen treten.

Der gesamte Gottesdienst und damit auch der gottesdienstliche Gesang, bisher freie geistliche Gabe, wird Sache der kirchlichen Regelung und Stylisierung. Wie die Kirche, je mehr sie in die heidnische Welt hineinwuchs und diese in ihre heiligen Hallen hineinflutete, überhaupt die Nötigung empfand, sich gegen das heidnische Element in Lehre, Sitte und Kultus straffer abzuschlieſsen, so galt es insbesondere vom Gottesdienste alles fernzuhalten, was den rein christlichen Charakter desselben gefährdete und ihn mit heidnischem Wesen zu verquicken drohte.

Die Wachsamkeit der Kirche richtete sich dabei hauptsächlich auf die Texte. Die strenge Observanz forderte Beschränkung auf die dem Alten und Neuen Testament entnommenen Stücke und schloſs, um das Eindringen gnostischer und ketzerischer

Gedanken zu verhüten, vom Gottesdienst die von Menschen erfundenen Hymnen aus.[1])

Bezüglich der musikalischen Ausstattung des Gottesdienstes war man, wenn man eine solche überhaupt zuliefs, auf die Ausdrucksmittel und die musikalische Ausdrucksweise der Gesellschaft, in deren Mitte sich die Kirche etablierte, angewiesen.

Zwar gab es ängstliche Gemüter, welche sich überhaupt gegen die Heranziehung der Tonkunst zum Dienste der Erbauung wehrten, wie ja der strenge Sinn ernst gerichteter Christen überhaupt die Beschäftigung mit der Musik, zumal der instrumentalen, als etwas mit dem Ernst des Christentums Unvereinbares ansah. „Eine christliche Jungfrau“ meint Hieronymus (340—420), „soll gar nicht wissen, was eine Lyra oder Flöte ist.“ Zu eng war die Musik mit den heidnischen Schauspielen verbunden, als dafs man den Gedanken an diese von ihr hätte trennen können.

Allein die christliche Gesellschaft im grofsen und ganzen nahm eine naivere Stellung zur antiken Bildung ein, als die streng Gesinnten in ihrer Mitte. Man suchte sie sich anzueignen, sie mit christlichem Geiste zu durchdringen und in den Dienst der Kirche zu ziehen. Ohne Arg stellte man die antike Dichtkunst in den Dienst der Katechese und der Mission. Zu den Erfordernissen des gebildeten jungen Mannes auch in den Kreisen der christlichen Gesellschaft gehörte es, ein Lied mit Begleitung der Kithara vortragen zu können. Sollte man um des Mifsbrauchs willen, der mit der Musik bei den heidnischen Schauspielen getrieben wurde, auf die bildende Kraft dieser Kunst überhaupt verzichten? Im gesellschaftlichen Leben that man es sicher nicht. Und auch, was den Gottesdienst betrifft, rang sich immer mehr die Überzeugung durch,

---

[1]) So der Alexandrinische Codex aus dem 5. Jahrhundert, der das erste liturgische Gesangbuch der Kirche darstellt und aufser den Psalmen an gottesdienstlichen Gesängen die folgenden 14 cantica (*ᾠδαί*) enthält: den Lobgesang Mosis 2. Mos. 15; das Lied Mosis 5 Mos. 32; den Lobgesang der Hannah 1. Sam. 2, 5 ff; das Lied des Habakuk Hab. 3; das Lied Jesaiae Jes. 26, 1—10; den Gesang des Jona Jona 2; den Gesang der 3 Männer im feurigen Ofen. Das Magnificat Luk. 1, 46 ff.; das Benedictus Luk. 1, 68 f.; das Gebet des Hiskia Jes. 38, 10—20; das Gebet Manasse's, das Gebet Asarjä, das Nunc dimittis Luk. 2, 29; das Gloria in excelsis Deo als Morgenhymnus Luk. 2, 14.

dafs unter den durch die Würde des Heiligtums und den Zweck der Erbauung gebotenen Einschränkungen der Tonkunst, wie man sie in gebildeten Kreisen als Mittel edler Unterhaltung kannte und übte, auch im Kultus Raum zu geben sei. Wie eine specifisch christliche Poesie mächtig emporblühte, die mit Vorliebe sich des Modeverses der gebildeten Gesellschaft (des 4-füssigen jambischen akatalektischen Dimeters) bediente (vergl. die sogenannten ambrosianischen Hymnen), so erwuchs eine christliche Tonkunst, die in der Form sich der Musikgattung der gebildeten Gesellschaft, der Kitharodie, anschlofs.

Die Kunst zum Gottesdienst heranzuziehen, hatte man im Orient begonnen. Ganz besonders war die syrische Kirche die Heimat eines kunstvolleren Gesangs. Hier soll der Bischof Ignatius († 116) den antiphonischen Gesang eingeführt haben.

Basilius der Grofse, Bischof von Cäsarea (Kappadocien) († 379), hatte ohne Bedenken die Psalmen durch kunstgeübte *ψαλταί* (Sänger) nach der Weise Pindar'scher Epinikien vortragen und die Gemeinde beim Schlufsvers mit Begleitung von Kitharen einfallen lassen. Nur darum konnte es sich für die Kirche handeln, aus der Musik alles das auszuscheiden, was sich mit dem Zweck der Erbauung nicht vertrug. Zu offizieller einheitlicher Regelung des Kirchengesangs kam es im Orient nicht.

Im Abendlande war es vor allem Ambrosius, der Bischof von Mailand (333—397), welcher mit seiner Autorität für die Heranziehung der Kunst zum Dienste der Erbauung eintrat. Er nimmt, was die Musik betrifft, eine vermittelnde Stellung ein. Der strengen Richtung, die sich gegen alles, was aus dem Heidentum stammte, ablehnend verhielt, gab er zu, dafs von der gottesdienstlichen Musik alles das auszuschliefsen sei, was irgend an die Verwendung der Musik bei den heidnischen Schauspielen gemahnte, die Vorstellung von Zirkus und Theater wachrief; ebenso alles, was Sache der Virtuosität, des raffinierten Kunstbetriebs war, im Gottesdienst also die Aufmerksamkeit vom Worte, vom Gottesdienst selbst ablenkte, die Andacht störte, zerstreuend auf die Gemeinde wirken mufste. Man schliefse also vom Gottesdienst die Enarmonik und Chromatik[1])

[1]) S. o. S. 44.

aus, und halte sich an die alten diatonischen Tonreihen mit den ihnen angehörenden Gesängen, halte vom Gottesdienst den Instrumentenklang fern, der an die Schauspiele mahnt, so wird die Musik die Erbauung nicht hindern, sondern mächtig fördern. „Was ist lieblicher, als ein Psalm? er ist das Lob Gottes und ein wohllautendes Bekenntnis des Glaubens. Der Apostel befiehlt zwar, daſs die Weiber in der Kirche schweigen sollen, aber die Psalmen singen sie sehr gut. Zum Psalmensingen ist jedes Alter und jedes Geschlecht geschickt. Die Greise legen beim Singen desselben die Strenge des Alters ab, die jüngeren Männer singen ihn ohne Vorwurf der Üppigkeit, die Jünglinge ohne Gefahr für ihr empfängliches Alter und ohne Versuchung zur Wollust, die zarten Mädchen ohne Einbuſse an frauenhafter Schamhaftigkeit, die Jungfrauen und Frauen lassen ohne Ausgleiten der Sittsamkeit in ernster Würde das Loblied Gottes mit der Lieblichkeit ihrer tonreichen Stimmen melodisch erschallen". Wie weit Ambrosius sich selbst an der Normierung des Kirchengesangs beteiligt hat, steht dahin. Jedenfalls hat er das Verdienst, den im Orient erblühten antiphonischen Gesang in der mailändischen Kirche eingebürgert zu haben. Ebensowenig ist auszumachen, welchen Anteil Ambrosius an der Erfindung von Melodien gehabt hat. Wie von den zahlreichen Hymnen, welche seinen Namen tragen, kaum 4 ihm wirklich angehören, so wird es auch mit den Melodieen sein, die auf seine Erfindung zurückgeführt wurden. Auch die Fixierung der Oktavengattungen, auf welche der Kirchengesang sich beschränken sollte, reicht in eine ältere Zeit und, wie die Benennungen vermuten lassen, in das Morgenland zurück. Es sind die Tonreihen

Tonus	protus:	D E F G a h c d
„	deuterus:	E F G a h c d e
„	tritus:	F G a h c d e f
„	tetartus:	G a h c d e f g

Über die musikalische Beschaffenheit des mailändischen Kirchengesangs, beziehungsweise darüber, wodurch sich derselbe von dem Kirchengesange der römischen Kirche, wie derselbe offiziell geworden ist, unterschieden habe, lassen sich nur Vermutungen anstellen, da wir die dem Ambrosius zugeschriebenen Gesänge, so das Te deum laudamus nur in der offiziellen Fassung kennen, also nicht wissen, welche Ver-

änderungen sie erfahren haben. Thierfelder wird darin Recht haben, dafs diejenigen Gesänge, welche nach antiken Versmafsen gebaut waren, also die Hymnen, auch in der Melodie dem Metrum des Verses folgten (vierteilige Perioden in dreiteiligem Takte).

Den Eindruck, den der ambrosianische Gesang auf ihn machte, schildert Augustinus mit den Worten: „die Stimmen flossen in meine Ohren, Wahrheit ward in mein Herz geträufelt und das Gefühl der Andacht strömte in süsse Thränen über". „Mit dem lieblichen Gesange zieht das Wort Gottes in das Herz; die Seele wird mit emporgeschwungen und empfindet Wahrheit und Leben". (Aug. Confess. IX, 14.)

3. Hat Ambrosius das Verdienst, den Kirchengesang im Abendland eingebürgert zu haben, so wird die Normierung und Codifizierung desselben für die gesamte römische Kirche von der Überlieferung dem Papste Gregor dem Grossen (590—604) zugeschrieben, dem Organisator der römischen Weltkirche; mit Recht, sofern die einheitliche Regelung des Kirchengesangs jedenfalls in der Linie seiner Bestrebungen lag, vielleicht auch die lebendige Trägerin der Gesangstradition, die schola cantorum in Rom noch seine Stiftung ist; mit Unrecht, sofern die abschliefsende Redaktion der offiziellen kirchlichen Gesangbücher unmöglich sein Werk sein kann, vielmehr[1]) als die Frucht einer längeren liturgisch-musikalischen Entwickelung, vielleicht als das Werk Gregor's III. (731—742) anzusehen ist. Die in den italienischen Kirchen in Gebrauch stehenden Gesänge wurden gesammelt, gesichtet, stylisiert; ein Exemplar der Sammlung (Antiphonar) zur bleibenden Norm an dem Hauptaltar der Peterskirche befestigt.

Die Melodien wurden in der Neumenschrift — *nota romana* — fixiert. Diese versinnbildlicht das Steigen und Fallen der Tonbewegung durch mannigfach kombinierte Zeichen, welche jedoch weder die absolute Tonhöhe ausdrücken, noch ganz genau immer die Stufe, bis zu welcher die Bewegung aufwärts oder abwärts geht, angeben, dieser vielmehr nur im allgemeinen den Weg zeigen dem Tongedächtnis, welches die Melodie schon inne haben mufs, durch dio Anschauung zu Hilfe kommt.

---

[1]) So Gevaert.

Die bisherigen vier Tonreihen werden auf 8 vermehrt, beziehungsweise jede derselben (die aufwärts bis zur None, abwärts bis zur Unterquinte des Finaltons geht) in eine authentische (authentus) und plagale (plagius, plagis, plaga, lateralis, subjugalis) d. i. abgeleitete Tonreihe geteilt. So entstehen folgende 8 Kirchentöne:

Tonus I, protus	D E F G a h c d,	Tonus	I
plagius proti	A H C D E F G a	„	II
Tonus II, deuterus	E F G a h c d e	„	III
Plagius deuteri	H C D E F G a h	„	IV
Tonus III, tritus	F G a h c d e f	„	V
Plagius triti	C D E F G a h c	„	VI
Tonus IV, tetartus	G a h c d e f g	„	VII
Plagius tetarti	D E F G a h c d	„	VIII

Dies sind die 8 gregorianischen toni oder modi, deren Identität mit den antiken Oktavengattungen sofort einleuchtet, der 8te ist nur die Wiederholung des ersten, mit dem Unterschiede, daſs der Hauptton und Finalton, in welchem die Melodie zu schlieſsen hat, beim 1ten Tonus D, beim 8ten aber G ist, während der Umfang beider Toni von D—d reicht.

Die Melodie sollte sich der Regel nach auf die Töne und den Umfang der Leiter beschränken, welcher sie angehört, Später freilich, als die Melodiebildung aus den Fesseln der kirchlichen Theorie hinauswuchs, gestattete man die Überschreitung des Umfangs (ambitus) um 1 oder 2 Töne. Die authentisch geführten Melodien stroben beim Beginn aufwärts der Quinte zu, die plagalischen abwärts dem ersten Ton der Reihe (also der Unterdominante der Tonica) zu.

Das Erkennen der Tonart, welcher eine Melodie angehört, wird dadurch etwas erschwert, daſs neben dem cantus regularis, welcher sich an die ursprüngliche Tonhöhe dor Oktavengattung hielt, noch dor cantus transpositus geübt, d. h. die betreffende Melodie um eine Quarte oder Quinte höher oder tiefer gelegt wurde, ganz so, wie ja das praktische Bedürfnis es schon bei den Griechen (s. das Verhältnis der *εἴδη* zu den *τόνοι* S. 43 ff.) in Übung gebracht hatte; dem Bedürfnis, sich bei der Melodiebildung freier bewegen zu können, ist auch die Vermehrung der 8 Kirchentöne auf 16 in späterer Zeit zuzuschreiben; maſsgebend für die Erkennung der Tonart ist in erster Linie immer die Stellung der Halbtonschritte,

ob die Tonart auf dem ursprünglichen Stammton aufgebaut ist oder ob sie transponiert wird.

In der authentischen wie in der plagalen Tonreihe ist der Grundton derselbe; in der authentischen Tonreihe bildet er den Ausgangspunkt der Melodie, in der plagalen deren Angelpunkt. So geht z. B. im ersten authentischen Ton die Melodie von d aus; im ersten plagalen darf sie sich von d um 4 Töne abwärts und um 4 Töne aufwärts bewegen.

Was nun den Charakter und die Vortragsweise des gregorianischen Gesanges betrifft, so ist zu unterscheiden:

a) der sogenannte accentus, der liturgische Lesevortrag (modus legendi choraliter); dieser ist nichts weiter, als musikalisch stylisiertes Sprechen, Tonfall und melodische Flexion richten sich nach den Satzzeichen, sind also nur musikalisch ausgeführte Interpunktionen. In dieser Weise werden die Lesestücke (Evangelium, Epistel) und die Gebete (Kollekten) vorgetragen;

b) der concentus, der die eigentlichen Melodien umfafst (Antiphonen, Hymnen, Halleluja, Tractus u. s. f.). Sie sind durchaus im Geiste der antiken Melodik erfunden, ob für die Texte, mit welchen sie für uns verbunden sind, oder ursprünglich für andere Texte religiösen oder profanen Inhalts, wird nicht auszumachen sein. Eine eigentümliche Erscheinung bilden die über den Text überschiefsenden Töne des Halleluja, die sog. jubili (s. o. S. 71), auch *πνεῦμα* genannt (Atemholen?); man deutete sich diesen textlosen Gesangserguſs schon frühe als ein Singen im Geist (wovon 1. Kor. 14, 15 die Rede ist). „Die Sänger, vom Texte der Lieder anfänglich zu heiliger Freude begeistert, werden bald von seligen Gefühlen so überfüllt, dafs sie durch Worte nicht mehr auszudrücken vermögen, was in ihrem Innern vorgeht; sie lassen deshalb das Wort beiseite und strömen ihre Gefühle in eine Jubilation aus. Die Jubilation ist nämlich ein Gesang, der den Aufschwung desjenigen Herzens offenbart, welches durch Worte seinen Gefühlen keinen Ausdruck zu geben vermag." So Augustin.[1]) Ähnlich Durandus[2]): „Es ist aber das *πνεῦμα* oder Jubellaut eine unaussprechliche Freude des Gemüts über das Ewige, und es

[1]) Augustin, Enarratio in Psalmos, Ps. 32, conc. 1. [2]) Durandus, Ration. div. off. V. 2.

wird das Neuma einzig über dieser letzten Silbe der Antiphon gemacht, um anzudeuten, dafs Gottes Lob unaussprechlich und unbegreiflich ist; — — es bedeutet die Freude des ewigen Lebens, die kein Wort auszudrücken vermag."

Vielleicht wird die nüchterne Forschung in diesen überschiefsenden Tönen die Folge einer mangelhaften Anpassung der Melodie an einen ihr nicht ursprünglich zugehörigen Text erblicken; jedenfalls bedeutete diese wortlose Melodie für die christlichen Hörer sehr frühe etwas musikalisch Selbständiges, eine Melodie, die, ob sie auch ursprünglich mit der Sprache aufs innigste verwachsen gewesen sein mag, wie alle antiken Melodien, jetzt etwas für sich bedeutete, ohne Text; also eine Melodie, die stylistisch dem antiken Sprechgesang angehörte, in Tongang und Charakter diesem gleichgeartet war, der Bedeutung nach aber ein Stück absoluter Musik bildete.

An den jubilus hat die moderne Musik angeknüpft, indem sie die aus ihm sich entwickelnde Sequenz in die moderne Melodik umgoss.

Die Melodien des gregorianischen Gesanges tragen das Gepräge hoher Kraft und Weihe und erfordern einen schönen, würdigen, wohl abgemessenen Vortrag. Die Auswahl ist eine so überaus glückliche, dafs das ganze Mittelalter in Gregors Sammlung das Werk des heiligen Geistes sah, ja dafs diese Gesänge alle anderen, auch die weltlichen Lieder verdrängten und auf das Volkslied einen bestimmenden Einflufs übten. Auch da, wo man sonst nicht eben kirchliche Musik liebt, z. B. bei Tische, bei Gelagen etc., erfreute man sich an diesen kraftvollen Melodiegängen. Wenn unser Ohr für die einfache Schönheit derselben weniger empfänglich ist, so ist die Gewöhnung an reichere, gefülltere Musik daran schuld. Hört man aber diese altchristlichen sonoren Weisen nur in der rechten Umgebung und Beleuchtung, im Dämmer des gotischen Domes, unter Weihrauchwolken und in ernster Stimmung, so üben sie noch heute eine mächtige Wirkung auf unser Gemüt aus.

4. Die Ausbreitung und Erweiterung des römischen Kirchengesanges. Der gregorianische Gesang legte den Grund für die Gleichartigkeit des musikalischen Denkens und Empfindens in der abendländisch-christlichen Welt. Um so wichtiger war es, einmal die echte Weise des Vortrags zu erhalten, bezw. für eine authentische mündliche Überlieferung zu sorgen,

da die Neumenschrift hierzu weit nicht genügte, sodann der so festgelegten Gesangsweise in allen Kirchen Eingang zu verschaffen und die mannigfaltigen Abweichungen, wie sie sich in den verschiedenen Kirchengebieten entwickelt hatten und immer wieder aufs neue einstellten, im Interesse der Einheitlichkeit des Kirchengesanges zu verdrängen. Eine Sprache, Eine Weise sollte die Gläubigen vor Gottes Angesicht vereinigen.

Dem erstgenannten Zweck diente die römische Singschule (schola cantorum), in welcher für den Gesang begabte Knaben (pueri symphoniaci, pueri cantores) im Kirchengesang unterrichtet wurden. Den eigentlichen Körper der schola bildeten 7 Subdiakonen, deren erster primicerius oder prior scholae, der zweite secundicerius oder secundus scholae, der dritte tertius, der vierte quartus, die übrigen paraphonistae hiefsen, und denen die Leitung des Chores zukam.[1])

Für die Einbürgerung der römischen Gesangsweise war die Kirche unermüdet thätig. In Britannien, wo der römische Gesang in den Schulen von Kent, Worcester, Westminster und York eifrige Pflege fand, erklärte die Synode von Cloveshove 847 den authentischen römischen Gesang für den allein zulässigen.

Neben der Kirche war es vor allem Karl der Grofse (ca. 800), der sich die Herstellung der Einheit in Liturgie und Kirchengesang angelegen sein liefs. Dieser gewaltige Geist steht auf der Schwelle zwischen der sich auslebenden antikchristlichen und der nun aus den Fluten der Völkerwanderung aufsteigenden mittelalterlich (romantisch)-christlichen Welt. Er war dazu berufen, eine neue einheitliche Kultur zu begründen.

Dem unbändigen Individualismus der jungen Völker setzte er den Gedanken des Gottesreiches auf Erden in der Form des christlichen Kaisertums entgegen. Dem geistigen Leben, das in Gefahr war, in individualistisch gesonderte Ströme auszulaufen und zu versanden, gab er einen gemeinsamen Typus durch die römische Kirche, deren Alleinherrschaft er daher bis auf einen gewissen Grad begünstigte. Im gemeinsamen Ritus und vor allem in der Gleichheit des gottesdienstlichen Gesanges erblickte er ein wesentliches Einheitsband für seine Völker.

[1]) Näheres s. Haberl, *Die römische „schola cantorum“ und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.* V. Sch. f. M. G. III, 189.

Die ausschliefsliche Geltung der römischen Singweise wird auf Konzilien ausgesprochen und durch Kapitularien eingeschärft, der Gebrauch der melodiae francigenae verboten. Dem Priester wird es zur Pflicht gemacht, die festgesetzten Gottesdienste genau nach dem römischen Ritus zu halten. Auf Konzilien (so in Aachen 803) wird die Errichtung von Gesangschulen angeordnet; um gute Lehrer zu erhalten, blieb Karl fortwährend im Verkehr mit Rom.

Er selbst ging mit gutem Beispiele voran: an seinem Hofe hielt er eine Hofgesangschule, welche Sulpicius leitete; im eigenen Hause hielt er fleifsig auf Gesangunterricht; so grofs und bekannt war sein Eifer, dafs ihm die Erfindung der Weise zu dem Gesang „Veni creator spiritus“ zugeschrieben wird.

In den Pfarrschulen, Domschulen und Klosterschulen, welche unter Karl dem Grofsen in Frankreich und Deutschland aufblühten, bildete der Unterricht im Gesang neben Lesen, Schreiben, Rechnen und Grammatik ein wesentliches Stück des Lehrplans (so in Mainz, Fulda, Trier, Köln, Worms, Münster, Osnabrück, Hildesheim, Paderborn, Minden, St. Gallen, Reichenau, Hirschau u. s. f.; in Toul, Dijon, Cambrai, Paris, Lyon, Sens). Daneben wurden Haupt-Singschulen errichtet, an deren Spitze römische oder in Rom gebildete Sänger gestellt wurden, so in Metz und Soissons.

Diesen Bemühungen Karls, die er mit der ganzen Energie seines Wesens verfolgte, gelang es, den römischen Kirchengesang überall zur Herrschaft zu bringen. Im nördlichen Frankreich leisteten die Schulen dem Werke mächtig Vorschub; auch in Südfrankreich folgten die einzelnen Kirchengebiete dem Beispiel von Lyon, wo Bischof Leidrad die römische Weise einführte.

Unter den Klöstern, den stillen Zufluchtsstätten der Wissenschaft und Kunst in sturmbewegter Zeit, ragen durch die Pflege des Kirchengesanges besonders Metz und St. Gallen hervor.[1]

Als Kaiser Karl von Papst Hadrian römische Sänger erbeten hatte, sandte derselbe die Mönche Petrus und Romanus über die Alpen und gab jedem derselben ein Exemplar des Antiphonars mit; Romanus erkrankte unterwegs und mufste bis zu seiner Wiedergenesung im Kloster St. Gallen zurück-

[1] A. Schubiger, *Die Sängerschule St. Gallens vom 8. bis 12. Jahrhundert.* Einsiedeln und New-York. 1858.

bleiben. Ein Befehl des Kaisers wies ihn an, vorerst die Mönche von St. Gallen im Kirchengesang zu unterweisen, während Petrus nach Metz gewiesen wurde. Beide Schulen kamen nun zu hoher Blüte und grofsem Ruhm, der, wie Ekkehard uns berichtet, „von Meer zu Meer“ reichte.

Das Exemplar des Antiphonars, welches Romanus mitgebracht hatte, blieb in St. Gallen und wurde am Apostel-Altar befestigt. Es war in Neumenschrift verfafst und enthielt vier Arten von Gesängen: nämlich Gradual-Melodien, Halleluja-Melodien, Tractus-Melodien und Einen Hymnus (crux fidelis). Den Neumen fügte Romanus zur Erleichterung des Ablesens der Melodie Buchstaben bei (die sogen. Romanus-Buchstaben), welche teils Abkürzungen von Vortragszeichen (z. B. A = altius höher, I = inferius tiefer, C = celeriter schnell), teils aber vielleicht (wie H. Riemann[1]) gewifs mit Recht vermutet) griechische Noten sind, die gleichsam als Schlüssel übergeschrieben wurden, wie später das lateinische f, um für die Tonhöhe der durch die Neumen bezeichneten Töne Winke zu geben.[1])

Hier fand der officielle römische Kirchengesang eine bedeutsame Erweiterung durch die Sequenzen (Tropen, laudes). Zwar nicht die Erfindung, aber die Pflege und Ausbildung derselben knüpft sich an den Namen Notkers des Stammlers. *Notker Balbulus*, geb. ca. 830 zu helicgove (sacer pagus, Heiligau) im jetzigen Kanton Zürich, war schon als Knabe in das Kloster St. Gallen gebracht und dort erzogen worden. Wie er auf die Sequenzen gekommen, erzählt er selbst in einem Briefe an den Bischof Luitward von Vercelli: „Da ich noch jung war und es mir nicht immer gelingen wollte, die langgedehnten Melodien über die letzte Silbe des Halleluja im Gedächtnis zu bewahren, so sann ich auf ein Mittel, dieselben behaltbarer zu machen. Indessen trug es sich zu, dass ein gewisser Priester aus Gemedia bei Rouen mit einem Antiphonarium zu uns kam, in welchem zu den Sequenzen einige, wiewohl nicht fehlerfreie Strophen geschrieben waren. Dieser Umstand veranlasste mich, nach Art derselben andere aufzusetzen. Ich zeigte sie meinem Lehrer Yso, dem sie im Ganzen gefielen, nur dass er bemerkte,

---

[1]) H. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig 1878. S. 122.

so viel Noten der Gesang habe, ebenso viele und nicht weniger Silben müssten auch im Texte sein. Nach dieser Weisung sah ich meine Arbeit noch einmal durch und nun nahm Yso sie mit vollkommenem Beifall auf und gab den Text den Knaben zum Singen." Die Gesänge hießen sequentiae, d. i. Tonfolgen, nach anderen „quod sequebantur neuma"; Prosen, weil sie den Noten sillabisch ohne Rücksicht auf irgend welche sprachliche Form angepaßt wurden. Es handelte sich nicht um neue Melodien, sondern um Versehung der vorhandenen textlosen jubili mit selbstgefertigten Texten; die Erfindung empfahl sich der Kirche, weil es dadurch möglich wurde, nicht bloß die Melodien dem Gedächtnis leichter einzuprägen, wie Notker wollte, sondern das Halleluja mit dem Feste oder Sonntage durch den neuen Jubilustext in eine erkennbare Beziehung zu setzen, indem man in diesem Texte den Festgedanken oder die Verherrlichung des betreffenden Heiligen, dem die Tagesfeier galt, zum Ausdruck brachte (daher laudes!).

Bedeutsam ist aber die Neuerung deshalb geworden, weil mit der Sequenz sich ein Stück des fixierten Gesanges von dem Gefüge, dem es angehörte, loslöste, und, indem es einen eigenen Text erhielt, zu einem selbständigen Gesange wurde. Dieser war dem Texte nach freie menschliche Erfindung; er trug von vornherein nicht den Charakter der Unantastbarkeit, wie die übrigen liturgischen Gesänge. Auch die Melodie ging durch die Verbindung mit solch einem Texte jenes Charakters verlustig und wurde bald Sache der freien Erfindung. Mit dem Texte wurde sie das bewegliche Element innerhalb des festen Gefüges des liturgischen Gesanges; sie unterlag, wie der Text, der fortwährenden Umbildung durch den Gestaltungstrieb des Volksgeistes, bis sie nach Text und Melodie zum Volksliede wurde. Ein sprechendes Beispiel für diese Umbildung ist die berühmteste Sequenz Notkers „Media vita in morte sumus." Über die Entstehung berichtet die Sage: der ernste Mönch erging sich im Martinstobel bei St. Gallen, als er, in die Höhe blickend, Waldarbeiter gewahr wurde, die hoch oben, wo die Ränder der Thalwände nahe zusammenrückten, einen Baumstamm über die gähnende Tiefe legten und auf dieser gefahrvollen Brücke den Abgrund überschritten; da durchfuhr es ihn schreckhaft und in seinem Geiste entstand die Antiphon:

Media vita in morte sumus, quem quaerimus adjutorem nisi te domine, qui pro peccatis nostris juste irasceris!
V. In te speraverunt patres nostri, speraverunt et liberasti eos.
R. Sancte Deus!
V. Ad te clamaverunt patres nostri, clamaverunt et non sunt confusi!
R. Sancte fortis!
V. Ne despicias nos in tempore senectutis, cum defecerit virtus nostra, ne derelinquas nos!
R. Sancte et misericors Salvator, amarae morti ne tradas nos!

Es ist dem Texte nach dichterische Prosa, der Melodie nach ein durchaus in der Melodik des gregorianischen Gesanges gehaltener Wechselgesang. In dieser Form hat das Volk sich die Sequenz zunächst angeeignet. Schon im 10. Jahrhundert soll sie als Schlachtgesang gegen die Hunnen gedient haben. Im 14. Jahrhundert war sie so sehr im Gebrauch, dafs eine Synode von Köln 1316 verbot, das Lied gegen jemand zu singen ohne bischöfliche Erlaubnis, weil man den Klängen magische Zauberkraft beimafs. Angesichts der blutigen Schlacht, unter den Schrecken des schwarzen Tods, auf den im Sturme sich türmenden Meereswogen, wenn das Schiff schwankte wie eine Nufsschale und in allen Fugen krachte, da sanken die frommen Väter in die Kniee und sangen mit aufgehobenen Händen:

„Mitten wir im Leben sind
Mit dem Tod umfangen.
Wen suchen wir, der Hilfe thu',
Dafs wir Gnad' erlangen?
Das bist du, Herr, alleine!
Uns reuet unsre Missethat,
Die dich, Herr, erzürnet hat.
Heiliger Herre Gott,
Heiliger, starker Gott,
Heiliger, barmherziger Heiland,
Du ewiger Gott,
Lafs uns nicht versinken
In des bittern Todes Not!
Erbarm' dich unser!

Aus der lateinischen Antiphon ist ein nach Text und Melodie deutscher Volksgesang geworden, dessen musikalische Weise mit der Urform wenig mehr gemeinsam hat, als den sonoren Klangcharakter.[1])

Die Umbildung der Sequenz aus der antiphonischen Form zum strophischen Liede erfolgte im Zusammenhang mit dem Aufkommen der gereimten Strophe überhaupt, ungefähr im 13. Jahrhundert.

In der Liturgie wurden die Sequenzen als hymni interstincti eingestellt. Von Nikolaus I. (867) im Prinzip zugelassen, wurden sie von Pius V. (1568) von der Mefsliturgie ausgeschlossen bis auf die folgenden:

1. die Ostersequenz: „Victimae paschalis laudes ect.“
2. die Pfingstsequenz: „Veni sancte spiritus“;
3. die Fronleichnamssequenz: „Lauda Sion salvatorem“;
4. die Sequenz de septem doloribus Mariae Virginis: „Stabat mater dolorosa“;
5. die Sequenz der Totenmesse: „Dies irae, dies illa.“

Das Ergebnis der Bemühungen der Kirche war die volle Einbürgerung des römischen Kirchengesanges. Seine Weisen beherrschten die musikalische Phantasie und beeinflufsten die musikalische Hervorbringung. Wohl waren die Völker, welche berufen waren, unter der Führung und dem starken Schutze der Kirche ein neues Kulturleben zu begründen, von Haus aus nicht arm an eigenen, nationalen Gesängen; England hatte seine Bardenlieder und Balladen zur Harfe, Frankreich seine chansons, so schon 623 ein Lied auf den Sieg Clotars II. über die Sachsen, u. a.; insbesondere hatte das deutsche Volk eine Reihe, das reale Leben und seine Vorkommnisse verherrlichender Volkslieder (Liebes-, Spott-, Zauber-, Tanz-Lieder). Aber wenn der Zusammenschlufs aller edlen und idealen Kräfte in der festen Organisation der christlichen Kirche dem Bedürfnis einer Zeit entsprach, da eine junge Kultur erst aufkeimte und die Völker nach festen Ordnungen und Organisationen erst rangen, so war es natürlich, dafs auch auf unserem Gebiete die kirchliche Kunst, schon als die höher entwickelte, den Volksgesang, der ja rein naiver Art war, verdrängte, beziehungsweise umbildete. Auch in der Tonkunst mufste die Kirche die Lehrmeisterin der Völker werden. Mit Erfolg

[1]) Vgl. F. M Böhme. *Altdeutsches Liederbuch*. Leipzig. 1877. S. 757.

waren ihre Organe bemüht (so Otfried von Weifsenburg), dem Volke ihm gemäfse Dichtungen zu schaffen. Aber auch die aus dem Volksgeiste unmittelbar hervorgegangenen, in dringender Not dem bedrängten Herzen entsprungenen echten Volksweisen atmeten nach Geist, Wort und Ton die Luft der Kirche, die allen Bedrängten ein festes Asyl, eine wohlgeordnete Geistesheimat bot und über der zerfallenden alten Welt eine neue Welt lichtgoldener Hoffnung erschlofs. Die Weisen, die im Dome, wie in der verlorenen Waldkapelle, in den Wiesengründen, wie auf der einsamen Halde erklangen, so beruhigend, so freundlich milde tröstend, beherrschten die Gemüter und erweckten im Herzen des Volks verwandte Klänge. Das harmlose Spiel der Töne wurde in jener dunkeln, sturmbewegten und zerrissenen Zeit zum einenden Bande für die getrennten Geister und Nationen.

Zweiter Abschnitt.

Der Volksgesang.

Überblick.

Der antiken Melodie tritt im Volksgesang die moderne gegenüber. Während die antike Melodie durch das Verhältnis zum Text bedingt und aus diesem zu verstehen ist, stellt die moderne Melodie ein rein musikalisches, nur durch das Gestaltungsgesetz der Musik als tönender Bewegung bedingtes Gebilde dar. Sie ist ein in Töne umgesetztes Bewegungsbild. Was sie als eine Form der Bewegung kennzeichnet, ist der Rhythmus, was sie als eine bestimmte Form tönender Bewegung charakterisiert, ist die Symmetrie, die Periodik, welche fordert, dafs die Melodieabschnitte in bestimmter Zeitfolge wiederkehren und dafs die Bewegung zu einem deutlich wahrnehmbaren (musikalischen) Abschlufs komme. Ihr Naturvorbild ist der Tanz, ihre einfachste Form die in Grundton und Ober- oder Unterdominante als ihren Angelpunkten festgehaltene, im Grundton der Tonart zum Abschlufs kommende Liedmelodie. Der anhebenden Bewegung entspricht der erste Teil, der mit dem Halbschlufs (auf der Ober- oder Unterdominante, auch der Terz) endet, der zur Ruhe zurückkehrenden Bewegung entspricht der zweite Teil, der seine Zusammengehörigkeit mit dem ersten dadurch bekundet, dafs er dessen

Motive verarbeitet, ganz oder teilweise wiederholt und mit dem Grundton abschliefst.

Die moderne Melodie ist harmonisch zu verstehen d. i. aus der Beziehung der Melodietöne zum Grundton, genauer zum Grunddreiklang der Tonart, der die Formel für den Tonkreis bildet, in dem sich die Melodie bewegt, während die antike Melodie durch die Aufeinanderfolge, die Abstände der Töne von einander, das Verhältnis derselben zu einander charakterisiert wird (s. S. 31 ff.).

Während die antike Melodie, je charakteristischer sie gebildet ist, der harmonischen Interpretation widerstrebt, weil diese ihrer charakteristischen Eigentümlichkeit, der Feinheit der melodischen Zeichnung Eintrag thut, fordert die moderne Melodie die harmonische Interpretation, weil diese erst die Beziehung ihrer Töne zum Mittelpunkt des Tonkreises, zum Grundton ins Licht stellt, ihre charakteristische Eigentümlichkeit ganz zum Ausdruck bringt.

Zu voller Geltung kommt das Gesetz moderner Melodiebildung im Volksgesang. Dieser ist in seinen Anfängen mit dem gemeinsamen Handeln der Volksgemeinde aufs engste verbunden und demgemäfs als Massengesang zu denken, der die feierlichen Handlungen des Gottesdienstes, den Auszug zur Schlacht, den Hochzeitreigen begleitet. Er folgt den Schritten der Bewegung, sei es des ernst hinschreitenden Tanzes um den Opferaltar, sei es des Marsches der zum Kampf ausziehenden Streiter, sei es des fröhlichen Reigens. Immer ist es der Gang der Bewegung, welcher die musikalische Gestaltung bestimmt. Die Melodie will nichts anderes sein, als deren tönendes Gegenbild, klingende Bewegung. Der „Ton", welcher Text und Weise verbindet, ist ein Bewegungsbild.

Die jungen Völker, welche die antike Kultur ablösten, hatten ihren Volksgesang. Schon um der engen Verbindung willen, in der er mit dem heidnischen Kultus und den heidnischen Gebräuchen stand, hatte er dem römischen Kirchengesang weichen müssen. Dieser beherrschte die musikalische Phantasie und Hervorbringung um so mehr, als die Pflege des Gesanges fast ausschliefslich in den Händen der natürlichen Lehrmeister des Volkes, der Geistlichen und Mönche lag. Aber ganz zurückdrängen liefs sich der nationale Gestaltungstrieb nicht. Er

machte sich in dem Maſse geltend, als das Selbstgefühl der Völker auch der Kirche gegenüber erwachte und erstarkte, und als noch andere Stände neben den Klerikern an der geistigen Führung der Völker sich beteiligten.

Mit den Kreuzzügen rückte der Ritterstand als der Vertreter edler Sitte und feiner Bildung an die Spitze der Gesellschaft. Im Kreise der ritterlichen Gesellschaft bildete sich im Zusammenhang mit der ritterlichen Poesie auch eine eigene Art des Gesanges, der ritterliche oder höfische Gesang aus, die erste Form des lyrischen weltlichen Gesanges.

Der erste Kreuzzug verlieh dem provençalischen Ritterstand besonderen Glanz; daher wurde provençalische Weise, Bildung und Art das Muster echten Rittertums und das Lied der Troubadours das Lied der Singenden überhaupt. In der herrlichen Hohenstaufenzeit ging der Glanz der Romantik auf Deutschland über. Im selben Maſse, als Deutschland an Bedeutung die romanischen Völker der Zeit überragte und sich selbständig entfaltete, gewann das Lied auch an Selbständigkeit, an individuellem Ausdruck und lyrischem Gehalt. Die nächst höhere Stufe des lyrischen Gesanges bezeichnet das deutsche Minnelied.

In Deutschland blieb aber die Sangeslust und Sangeskunst nicht bloſs das Vorrecht der Adligen, der Gebildeten im damaligen Sinne, vielmehr griffen hier auch die ehrsamen reichsstädtischen Bürger nach der hohen Kunst, ja das Volk selbst schuf sich Lieder, die einem ganz anderen Boden entstammten und eine ganz andere Luft atmeten, als der ritterliche und bürgerliche Gesang. Der bürgerliche Meistergesang brachte die Kunst des Gesanges ins tägliche Leben, aber erst im Volksgesange, der mit dem 13. Jahrhundert zu neuem Leben erwachte, löste sich die moderne Melodie von der antiken als ein selbständiges musikalisches Gebilde ab und trat derselben als der verheiſsungsvolle Keim einer neuen musikalischen Formsprache gegenüber.

1. Der ritterliche Gesang.[1]) Der ritterliche Gesang

---

[1]) Vergl. J. Sittard, Jongleurs und Menestrels. V. Sch. f. M. W. I, (1891) S. 175 ff.

F. C. Diez, Die Poesie der Troubadours. 2. Aufl. Von A. Bartsch, Leipzig. 1883.

gilt als ein notwendiges Erfordernis adliger Bildung; wo die letztere blüht, da blüht auch der erstere. Unter allen Ländern ragt die Provence als das sonnige Land der Romantik hervor; auch die nördliche Champagne, Flandern, Brabant sind Heimatstätten des höfischen Gesanges, dem zu huldigen für Könige und Fürsten Liebhaberei und Ehrensache war. Richard Löwenherz, Thibaut von Navarra, ja sogar der Mörder Konradins, Karl von Anjou, waren Freunde desselben. Die aristokratische Anschauung der Zeit machte einen Unterschied zwischen dem Dichter und Sänger, der die Kunst übt um ihrer selbst willen, ohne Entgeld, und dem Dichter und Sänger, der seine Kunst in den Dienst des Erwerbs stellt, sei es, dafs er in der unmittelbaren Umgebung eines der weltlichen oder geistlichen Grofsen bleibende Stellung findet, sei es, dafs er von Ort zu Ort zieht, bald im hohen Schlofs die Helden, bald in Städten und auf Festen das Volk mit seinen Liedern zu erfreuen. Nur der erstere ist der troubadour (in Südfrankreich), der trouvère (in Nordfrankreich) vornehmen Styls; der letztere, weil er seine Kunst um Lohn übt, gehört der grofsen Klasse der jongleurs[1]) an, ob er selbst dichtet,

J. B. de la Borde. *Essai d'un catalogue des artistes originaires des Pays-Bas ou employés à la cour des ducs de Bourgogne aux XIV. et XV. siècles.* Paris 1849.

A. Tobler. Spielmannsleben im alten Frankreich (in der Zeitschrift „Im neuen Reich.“ 1875. Heft 9).

E. Schwan. Die Geschichte des mehrstimmigen Gesanges und seiner Formen in der französischen Poesie des 12. und 13. Jahrhunderts. In den Verhandlungen der 30. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Giefsen. 1885.

[1]) So Sittard a. a. O. S. 189: „Troubadour ist der generelle Ausdruck für den Kunstdichter, den Schöpfer von Text und Weise; jongleur (jogleor, joglars, joglairs vom lateinischen joculator, womit die Histrionen, Gaukler, Spezialitätenkünstler aller Art gemeint sind), ist der Gattungsname für alle, die aus der Kunst ein Gewerbe machen, die Bezeichnung also auch für den Dichter, Sänger, Spielmann, wenn er von der Kunst lebt, ob er sachlich troubadour (Erfinder) ist, oder nur ausübender Künstler. Hiernach sind drei Stufen zu unterscheiden: 1. der troubadour, der nicht jongleur ist; 2. der troubadour, der zugleich jongleur ist; 3. der jongleur, der seine Kunst nur als ausübender Sänger und Musiker übt, die Gesänge anderer troubadours zum Vortrag bringt. Mit den letzteren fallen in der Sache die menstrels zusammen. Der Name stammt aus England (von ministeriarii) und be-

also streng genommen den Namen des Troubadours verdient, oder als Sänger und Musiker die Werke des Troubadour nur zum Vortrag bringt. Diese ausübenden Troubadours, die Nachfolger der alten Barden, besangen gleich den Rhapsoden der Griechen, die Thaten der Helden, aber auch die der Heiligen und Märtyrer. Sie bildeten die vornehmste Gruppe unter den jongleurs, zu denen alles gerechnet wurde, was mit irgend welchen Künsten seinen Erwerb suchte, und hatten mit letzteren meist das unstete Wanderleben des fahrenden Mannes gemein. Aber der Adel der höheren Kunst, die sie pflegten, schied sie in der Schätzung des Publikums scharf vom gemeinen Volk der Fahrenden. Gerne traten sie in den Dienst und Schutz edler Grofsen, und es bildete sich dann oft zwischen dem Sänger und dem Herrn ein Vertrauensverhältnis. So hat der Sänger Blondelle de Nesle seinen Herrn, den König Richard Löwenherz, durch seine Treue gerettet; in dunkler Nacht war er nach langem Suchen und Irren an die Burg Dürrenstein gekommen, hinter deren Mauern Richard schmachtete; Blondelle weifs das nicht sicher, in der Nähe des Schlosses stimmt er ein Lied an, das er einst mit dem König gedichtet. Als er innehält, singt Richard weiter — so erhält Blondelle Gewifsheit, und Richard wird befreit.

Die Lieder der Troubadours feierten alles das, was das ritterliche Leben bewegte und dem adligen Gemüte wert war: Treue, Frauenliebe, Marienverehrung waren die Grundstimmungen, die alle Dichtung beherrschten. Die Gottesverehrung hat sich ja auf den Marienkult konzentriert und die Frauen waren der Mittelpunkt des feineren, gesitteten Verkehres. Unter den Marienliedern finden sich wundersam zarte Blüten echter, minnender Frömmigkeit. Die Lieder, welche die Frauenliebe feierten, waren in Tanzweise gehalten; sie zerfielen in Reihentänze (carols von choreola, später rondet de carols, rondeau — in Deutschland „umme gende tenz") — und Hüpftänze (espringale, espringerie, „springende tenz"), in welchen Arten wir zwei Grundtypen für die spätere

zeichnet Diener, die ihre Herren durch Ausübung einer Kunst zu unterhalten hatten, somit Künstler (jongleurs), die in einem Dienstverhältnis zu einem Vornehmen standen, wird aber schliefslich, wie der Name jongleurs, Gattungsbezeichnung für die fahrenden Künstler aller Arten."

Instrumentalmusik zu erkennen haben. Auch Balladen wurden von den Troubadours gedichtet (so von Faidit).

Zu den bedeutendsten Erfindern von Weisen zählen eben solche nicht höfische sondern fahrende Komponisten wie Adam de la Hale, der „boiteux“ („Bucklige“) oder „bossu“ d'Arras (geb. c. 1240), der, ursprünglich zum Geistlichen bestimmt, das romantische Dasein des fahrenden Sängers dem geistlichen Rock vorzog und zu Neapel im Dienste Robert II. von Artois starb (1287); ferner Guillaume von Machaud, „le noble rhétorique“ (c. 1284—1370), Gaucelm Faidit und andere.

Was den musikalischen Charakter betrifft, so läfst das Lied der Troubadours schon die Eigentümlichkeiten der heutigen französischen Chansons ahnen. Leicht, in deklamatorisch-pointierender Recitation fliefst die Melodie anmutig hin, gewisse Wendungen sind stereotyp, die melodischen Einschnitte und Ruhepunkte sind vom Wort abhängig, das mit Strophenbau und Reim der Melodie gewisse Schranken auferlegt, aber auch eine gewisse Symmetrie sichert.

Hiervon abgesehen ist die Melodiebildung vom gregorianischen Gesang noch ziemlich stark beeinflufst (Vermeidung der grofsen Terz!), so dafs wir im höfischen Gesang nicht ein Neues, sondern nur den Übergang zu einem Neuen erblicken dürfen. — Die Notierung geschieht noch mit der schwarzen nota quadriquarta [longa, brevis, semibrevis, plica].

In der Heimat des gregorianischen Gesanges, in Italien, war die Lust des Gesanges verstummt. Dort war im romantischen Mittelalter trübe, schwere Zeit; wie ein schöner, flüchtiger Traum erscheint die kurze romantische Blüte unter Friedrich II. Wohl gab es sangesfreudige Gemüter, wie das des frommen Franz von Assisi, der „mit der Schwalbe abwechselnd“ auf einsamen Gängen „Gottes Lob“ sang; oder Bonaventura, Giacopone da Todi, Giacomino da Verona — aber wenn sie die Saiten stimmten, so war es zu glühend-religiösen Gebetsliedern, wie sie in düsterer Not dem Gemüt entströmten. In ihnen fand das bedrängte Volk seine Stimmung wieder. Sie mögen jenen Volkssequenzen der vorigen Periode ähnlich gewesen sein; wir wissen es nicht, denn mit der stürmischen Zeit, die sie geboren hat, sind jene Weisen verklungen und verweht.

In **Deutschland**[1]) erhält der romantische Geist gemäfs dem deutschen Charakter ein eigentümliches Gepräge von Ernst und Innigkeit, gepaart mit Frömmigkeit und Zartheit. Dem entsprechend ist die „deutsche Minne" vielfältig etwas ganz anderes und viel Tieferes, als die Galanterie und Empfindungsseligkeit der Provençalen. Sie ist warm und tief, in ihrer dichterischen Äufserung oft einförmig und eintönig. Ihre Weisen, zumal die späteren, nähern sich dem eigentlichen Volkslied. Auch die **sociale Stellung** der Sänger ist in Deutschland eine andere, als in Frankreich. War es hier der Adel, welcher der Sangeskunst Glanz und Ehre verlieh, so ist es dort die Kunst selbst, die den Sänger adelt, ob er von edlem Rang ist oder nicht. Der Edelgeborne ist selbst des Saitenspiels kundig; wacker streicht im Nibelungenliede der Held Volkher seine Geige, einen „süezen laich" harpfete Tristan der Isolde; Friedrich I. und II., Heinrich VI., sind feurige Verehrer und kundige Meister in Gesang und Saitenspiel. Nicht wie in Frankreich gilt der bürgerliche Sänger als trouveur bastard, die Kunst adelt auch ihn: bei dem Sängerkrieg auf der Wartburg 1207 läfst die Sage neben den Adeligen, den „rittermäfsigen Mann und gestrengen Weppenen" wie Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweidt, Heinrich von Zwetschin, gleich geehrt einen Biterolf stehen, der „einer von dez landgraven hofgesinde" war, ebenso einen Heinrich von Aiftirdingen, der „ain borger uz der Stadt Ysenache" heifst. — Auch fahrende Sänger kehren ein, aber echt künstlerische Vornehmheit der Gesinnung adelt sie, ihr Sang ist der Dank für die freundliche Aufnahme, die der Burgherr ihnen gewährt.

Die Minnesänger verwenden alle Kunst auf den feinsinnigen Ausbau des sprachlichen Gerüstes ihrer Lieder, die rein musikalischen Wendungen und Accente dienen nur dazu, die Worte gleichsam in die rechte Beleuchtung zu rücken: es ist also fast ausschliefslich eine melismatisch-

---

[1]) Friedrich Heinrich von der Hagen, *Minnesänger. B. 4.* Leipzig 1858.

Jakob Falke, *Die ritterliche Gesellschaft im Zeitalter des Frauenkultus.* Berlin 1872.

Alwin Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger. I.* Leipzig 1879.

deklamatorische in stereotypen Wendungen sich ergehende Musik; dies ist namentlich bei der älteren Reihe der Minnesänger der Fall, welchen z. B. die bekannten Meister der Kürenberger, Meinloh von Sevelingen, Dietmar von Eist u. a. m. angehören.

Die Kunst der Strophenbildung und des Versbaus hält sich noch in den Grenzen des Einfachen nnd Natürlichen, während sie später ins Gesuchte und Künstliche gesteigert wird. Das rhythmische Gefüge des Textes legt der denselben umkleidenden Melodie noch nicht so enge Fesseln an, wie so manche kunstvoll gebaute und mannigfach gegliederte Strophe der späteren Zeit; die Melodie kann sich mit ihren Tongängen dem Texte zwanglos anschmiegen und die Wortgruppen mit ihren Tongruppen oder Melodiephrasen umspannen, ohne dafs dadurch das Textgefüge gelockert wird. So entsteht sie auch noch meist mit dem Texte selbst, ist für diesen erfunden und auf ihn berechnet. Mit der Zeit aber löst sie sich von dem einzelnen Texte ab, verliert die enge Fühlung mit dem dichterischen Worte und begnügt sich damit, das rhythmische Gefüge des Textes, gleichsam das musikalische Element der Poesie, mit Klang zu erfüllen, in musikalischer Gestalt darzustellen. Sie wird zum selbständigen „Ton", in welchem alle möglichen Texte gesungen werden können, wenn sie nur dasselbe rhythmische Gefüge, dieselbe Strophenbildung haben. In dem Mafse, als dies geschieht, krystallisiert sich die ursprünglich den Text wie der Epheu den Stab umkleidende Melodie zu einem völlig selbständigen, dem eigenen Bildungsgesetze folgenden musikalischen Gebilde, zu einer in sich selbst geschlossenen, von der Sprache unabhängigen tönenden Bewegungsform, und ebendamit nähert sie sich Schritt für Schritt der modernen Melodie, wie sie im eigentlichen Volksliede allmählich heranreift und zur Herrschaft kommt. Diese Entwickelung wird wesentlich dadurch gefördert, dafs die Strophenbildung, der Versbau künstlich und gesucht wird, so dafs die doch immer noch steife und unbeholfene Melodiebildung dem Texte nicht mehr so genau folgen und sich nicht mehr so anschmiegen kann, ohne das sprachliche Gefüge zu zerstören oder zu verdecken. Den Hauptanteil an dieser Entwickelung haben die Meistersänger, doch leiten einzelne der jüngeren Minnesänger zu diesen über. Die Folge ist für die

Poesie die, dafs auch bei ihr das formale Element das dichterische überwuchert, das Interesse sich der Verskünstelei zuwendet.

Das unmittelbare Hinstreben zum Volkslied zeigen die Melodien eines Oswald von Wolkenstein, während der vielgefeierte Heinrich von Meifsen (Frauenlob) den Übergang zu den Meistersängern bildet.

2. Der Meistergesang. Mit dem Zerfall des Reiches und dem Aufkommen des nüchternen, berechnenden Habsburg erlosch der Glanz des romantischen Rittertums. Die edle Erscheinung des Kaisers Maximilian, des letzten Ritters, ist selber schon die Nachblüte. Der Minnegesang verstummt, die Kunst geht ins bürgerliche Leben über; die ehrsamen Bürger gewinnen Interesse und Freude daran, verledern sie aber auch gründlich: der Meistergesang[1]) hat das Verdienst, der edelsten Kunst das friedliche Daheim der Familie geöffnet zu haben, so wenig Wert seine musikalischen Leistungen in künstlerischer Hinsicht haben.

Die Meistersänger erscheinen zum erstenmal urkundlich im 14. Jahrhundert zu Mainz. Karl IV. gab ihnen 1387 Wappenrecht und Freibrief.

Herzliche Frömmigkeit gepaart mit spiefsbürgerlicher Engherzigkeit kennzeichnet den Geist ihrer Schule. Dem Gesang wird, so enge und prosaisch im übrigen die Kunst aufgefafst wird, die höchste Bedeutung beigelegt, er ist eine Äufserung der Frömmigkeit, der Schmuck des religiösen Lebens. Sie wollen „eine öffentliche, christliche Singschule abhalten, Gott dem Allmächtigen zu Lob, Ehr und Preis, auch zur Ausbreitung seines heiligen göttlichen Worts.“ Die musikalische Feier ist für die braven, ehrenfesten Männer ein Gottesdienst; darum ist sie der Schmuck des Sonntags oder Feiertags; am liebsten wählt man zum Ort der Abhaltung der „Singschule“

[1]) Vergl. J. C. Wagenseil, *De Germaniae Phonascorum Von der Meistersinger Origine, Praestantia, Utilitate et Institutis Sermone Vernaculo liber.* Altorf Norio. 1697. — C. Spangenberg, *Von der kunst der musica, auch von auffkommen der meistersänger (1598).* Von A. Keller als Nro. XLII der Publ. des Liter. Vereins (Stuttgart) herausgegeben. — J. Grimm, *Über den altdeutschen Meistergesang.* Göttingen. 1811. — F. Schnorr von Carolsfeld, *Zur Geschichte des deutschen Meistergesangs.* Berlin. 1872. — A. Puschmann, *Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesangs.* Herausg. v. R. Jonas. Halle. 1888.

die Kirche selbst, denn der Gesang ist die Fortsetzung des Nachmittagsgottesdienstes. Dieser Auffassung zufolge „sollte nichts gesungen werden, denn was heiliger, göttlicher Schrift gemäfs ist, auch verbotten sein, zu singen alle Straffer und Reitzer, daraus Uneinigkeit entsteht, und alle schandbaren Lieder“; nur das, was dem ehrsamen, frommen Bürgersinn das Höchste und Erhabenste, das Heiligste und Verehrungswürdigste war, die heilige Schrift, war ihm würdig genug, in den Schmuck der Töne gefafst zu werden. Und da waren es nicht etwa die Ideen, die Gedanken oder die lebendigen Gestalten des Evangeliums, die man sich singend vor die Seele rückte, sondern ganz im Einklang mit dem orthodoxen Schriftdogma, welches in dem Buchstaben das Werk des hl. Geistes erblickte, war es die „Gschrift“ selber als solche, der Buchstabe, den man ehrte: denn in Einem Melodiesatz sang man Kapitelbezeichnung und Geschichte, so im „Langen Ton“:

Genesis am neunundzwanzigsten uns bericht',
Wie Jacob floh vor sein Bruder u. s. w.

oder

„Matthäus schreibet am achten: Christus trat in ein Schiff“ u. s. w.

Es ist eine Art Laien-Gottesdienst, den sich der ehrsame Bürgersinn schafft; darum geht auch alles dabei nach Regel und Vorschrift wie im kirchlichen Gottesdienst.

Was bei dem Kirchengesang die liturgische Vorschrift war, das that bei dem selbstgeschaffenen Gottesdienst Zunftregel und Sittencensur. Die Kunst selbst ist in ihrem Detail bestimmt, und bis ins einzelnste hinein sind ihr die Regeln der Ausführung vorgeschrieben. Für deren Einhaltung haben bei jeder Zusammenkunft die „Merker“ zu sorgen; die poetisch-musikalische Grammatik, die der Sänger befolgen mufste, war in der Tabulatur niedergelegt.

Die Gesellschaft ist in ihrer Weise zunftmäfsig, hierarchisch gegliedert: an der Spitze steht der Obermeister (Kronenmeister, Merkmeister), der mit seinen Merkern, mit dem Büchsenmeister (Kassier) und dem Schlüsselmeister (Verwalter) den Zunftvorstand bildet; die Bekanntschaft mit der Kunst der Ausführung und Hervorbringung bestimmt jedem den Grad und die Stellung, die er in der Gesellschaft einnimmt, vom „Schüler“ an, der noch an den Regeln lernen mufs, bis zum „Meister“, der im stande ist, einen „Ton“ zu verfertigen.

Jede Zusammenkunft wurde mit dem Freisingen eröffnet:

da sang jeder nach Herzenslust: die Merker waren nicht thätig.

Dann folgte das Hauptsingen; die Fehler, auf welche die Merker zu achten hatten, waren in erster Linie Verstöfse gegen die „Gschrift“, dann technische Fehler in der Silbenzählung, dem Reim, der Singmanier; in letzterer Hinsicht wurde besonders Jagd gemacht auf das „mundiren“ (falsch oder zu hoch singen), die „falschen Blumen“ (Schnörkel), den „Vorklang.“ Wehe, wer sich „versungen“ hat, der tritt mit Schmach ab. Wer „aus rechter Kunst das Beste thut,“ erhält das „Schulkleinod,“ den „Davidsgewinner,“ eine mit Schaustücken behangene goldene Kette; auch ein Kranz von seidenen Blumen bildete den Preis.

Die Melodien der Meistersänger lehnen sich hinsichtlich der Tonfolge an den römischen Choral an. Die Erfindung ist sichtlich von dem Kirchengesang beherrscht. Im Periodenbau aber, der streng geregelt ist, folgen sie einem anderen Bildungsgesetz. Das Lied (= Bar) zerfiel in mehrere Strophen, deren jede man „Gesätz“ nannte. Jedes Gesätz (= Strophe) bestand aus 2 Stollen, d. h. gereimten Zeilen, die nach gleicher Melodie gesungen wurden. Was nach der Wiederholung folgte, hiefs Abgesang. Diese Gliederung strebt nach dem Volkslied hin, sie ist für das Kirchenlied vorbildlich geworden. Die Melodie wird ganz unabhängig vom Inhalt des Textes, sie ist nur noch das Gefäfs, das Silben und Reime aufzunehmen hat. Jede Melodie hat ihren Namen: diesen giebt ihr entweder der Erfinder (der Ton Heinrich Mügelns, der Ton Frauenlobs, Marners, Regenbogens u. a.), oder sie wird unter Assistenz zweier Gevattern mit „einem ehrlichen und nicht verächtlichen Namen“ getauft: Alles geht ehrsam, pünktlich, nüchtern zu. Solche „ehrsame, nicht verächtliche Namen“ sind z. B. „die Jungfrauweis,“ „die abgeschiedene,“ „die Vielfrafsweis,“ „Schreibpapierweis,“ die „fröhliche Studentenweis“ u. a.

Der Meistergesang verbreitete sich weithin: wie sehr diese bürgerliche Kunstbestrebung im deutschen Gemüte wurzelte, zeigt der Beifall, welcher dem Werke überall gezollt wurde; jeder ordentliche Bürger gehörte zur Meistersängerzunft, aber auch hohe Herren liefsen sich als Mitglieder aufnehmen. Im 14. Jahrhundert blühen die Schulen Nürnberg, Mainz, Frank-

furt, Zwickau, Colmar, Prag; im 15. die zu Strafsburg, Augsburg, Regensburg, Ulm, München, im 16. die zu Danzig u. a. Die bedeutendsten Namen sind Mügeln, Suchensinn, Muscatblüt, Behaim, Hans Sachs u. s. w.

Auf die Entwickelung der Tonkunst hat der Meistergesang einen Einflufs nicht ausgeübt. Seine Weise war zu hausbacken. Sein unsterbliches Verdienst bleibt die hohe, edle Auffassung, die er von der Singkunst gehabt hat und die durch ihn in alle Schichten der bürgerlichen Gesellschaft eingedrungen ist. Der Kunstbetrieb der Meistersänger ist vermöge des keuschen reinen Sinnes, den sie dazu mitbringen und hineinlegen, der erste Anfang jener spezifisch deutschen, gesinnungstüchtigen, gediegenen Richtung, die in Bach zur Vollendung kommt. Die Meistersänger haben der Tonkunst als einer Kunst des Volkes den Boden bereitet. Das Meisterlied leitet unmittelbar zum evangelischen Kirchenlied über.

Sein Ende fand der Meistergesang in Ulm im Jahre 1839, als die letzten 4 Mitglieder der Ulmer Singschule ihre Innungszeichen, Bücher und Fahne dem dortigen Liederkranz mit einer Urkunde übergaben. Was der Meistergesang in den Zeiten der Zünfte war, sind in der jetzigen Zeit die Gesangvereine und Liederkränze; jener hat auf die wahre Volkskunst ahnend hingezeigt, diese haben den Beruf, das Beste der vollendeten Kunst dem Volke zu vermitteln. Der letzte Meistersänger, Konrad Best, starb am 9. Juli 1876 in Ulm. —

3. Das Volkslied. Das Gesetz der freien Melodiebildung, an welches die Melodien der Minnesänger und Meistersänger nur absichtslos anstreiften, wurde im Volksliede[1]) das gestaltende.

---

[1]) Vergl. Franz Magnus Böhme, *Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis 17. Jahrhundert.* Leipzig. 1877 (woselbst die vollständige Litteratur). — Becker, *Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte.* Leipzig. 1858. — F. J. Mone, *Schauspiele des Mittelalters.* Karlsruhe. 1846. — C. Coussemaker, *Drames liturgiques du moyen-âge.* Rennes. 1860. — Czerwinski, *Geschichte der Tanzkunst.* Leipzig. 1862. — P. A. Schubiger, *Musikalische Spicilegien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das liturgische Lied und die Instrumentalmusik des Mittelalters.* Mit zahlreichen Musikbeilagen. Berlin. 1876. (6. Publikation der Gesellschaft für Musikforschung). — Franz Magnus Böhme, *Geschichte des Tanzes in Deutschland.* Leipzig. 1886.

Fassen wir den Boden der Entstehung der freien Volksweise zunächst ins Auge, so bedarf es kaum der Vorerinnerung, dafs auch das Volkslied, wie jedes andere Lied, das Werk eines Einzelnen ist, sowohl dem Texte, als der Melodie nach; für das, was zu einer bestimmten Zeit alle Herzen erfüllt und alle Gemüter bewegt, hat einer durch glückliche Eingebung das rechte Wort und den rechten Ton gefunden, so dafs nun in seinem Liede ein jeder die eigene Sprache erkennt und, sobald die Weise ertönt, miteinstimmen mufs und miteinstimmen kann, als wäre ihm die Weise längst bekannt und eigen. Sobald das, was in allen lebt, das Treibende, Hervorbringende im Dichter und Musiker ist, kann er wiederum nur als der Dolmetscher des Volksgeistes, oder wenn man so will, des Volksinstinktes angesehen werden; das Lied, wenn auch das eines einzelnen, ist in Wahrheit das Lied des Volkes, ein Volkslied.

Hierin liegt die eminente Bedeutung des echten Volksliedes für die Kulturgeschichte. Denn da nur solche Lieder von einem Volke als Volkslieder adoptiert werden, welche wirkliche, reale Stimmungen ausdrücken, so ist das Volkslied, gleichwie das Zeitlied, der getreueste Spiegel der Zeit, welche es geboren hat, ein beredtes Zeugnis von der Stimmung des allgemeinen Gemütslebens, der herrschenden Geistesrichtung, der durchschnittlichen Herzensbildung in einem Volke.

Die ältesten Volksweisen auf ihren Ursprung zurückzuführen, gelingt uns nur selten; sie sind da, sind geworden, niemand weifs mehr, woher sie gekommen sind. Von einem Volkssänger besonderer Art erzählt uns die Limpurger Chronik: „In dieser Zeit (1374) war auf dem Main ein Mönch, Barfüsser Ordens, der ward von den Leuten aussätzig, und war nit rein. Der machte die besten Lieder und Reihen in der Welt von Gedicht und Melodeyen, dass ihm Niemand uf Rheinesstrome oder in diesen Landen wohl gleichen möchte; und was er sang, das sungen die Leute gern, und alle Meister pfiffen und andre Spielleut führten den Gesang und das Gedicht.“ Wir haben keine dieser Melodien überkommen, dafs es aber schon die knappe, rhythmisch bestimmte Form des Volkslieds war, worin sie sich bewegten, geht aus der Bezeichnung „Reihen“ hervor.

Ein anderes mal ist es ein fahrender Schüler, ein fremder

Reitersmann, ein Jäger, dem die Urheberschaft zugeschrieben wird; er hat die Weise wenigstens zuerst in den Ort gebracht, ob er sie auf seiner Fahrt erst aufgegriffen hat, oder selbst der Erfinder ist, darnach wird nicht gefragt. War die Weise einmal da — in der Regel wird sie das Werk eines Professionsmusikanten gewesen sein, denn der musikalische Instinkt als solcher erschafft nichts — so sorgten die Pfeifer und Spielleute, das sogenannte zünftige Musikantentum, für die Erhaltung und Verbreitung.

Die zünftigen Musikanten bildeten in jenen Tagen gleichsam die musikalische Presse, ihr Stand war der weltbürgerliche Stand der Vagabunden; dadurch bekam ihre Musik etwas Weltbürgerliches, etwas Gleichartiges in den verschiedensten Ländern und Provinzen, und es darf dieses Moment, welches für die Gleichartigkeit einer europäischen Instrumentalmusik so bedeutsam ist, nicht aufser acht gelassen werden. Nicht nur förderten diese Musikanten die Übung auf den einzelnen Instrumenten, legten also in technischer Beziehung den Grund für die spätere Instrumentalmusik, sondern sie bereiteten auch dem Verständnis für eine derartige reine, absolute Musik überall den Boden.

Vielfach mit den „wendischen Hunden“ zusammengeworfen, die von Norden und Osten her, der zauberischen Geige kundig, durch Deutschland wanderten, waren sie, so willkommen ihre Kunst war, vom Volke aufs tiefste verachtet und gefürchtet; das weltbürgerliche, ungebundene Wesen des fahrenden Mannes stiefs begreiflicher Weise ebenso den eng umfriedeten Bürger, wie den festsäfsigen Bauern ab; für den letzteren insbesondere, der gewöhnt war, alles Fremdartige mit unüberwindlichem Mifstrauen zu betrachten, mochte die unwiderstehlich packende Gewalt der Musik etwas Unheimliches, Furchterregendes haben; in dem sirenenhaft ziehenden Ton der Geige, in den energisch lockenden Rhythmen, welche mit Zaubergewalt die plumpsten Füfse in Bewegung setzten, lag für das abergläubische Volk etwas Dämonisches, Diabolisches. Fiedler und Pfeifer bilden daher in der Volksvorstellung das Gefolge vom Gevatter Tod. Kein Wunder, dafs die Vertreter des musikalischen Handwerks das schwerste Vorurteil wider sich hatten; ein anständiger Mensch und ehrsamer Bürger durfte sich, wenn ihm an seinem guten Rufe etwas lag, nicht mit ihnen einlassen; zweifelte

doch das Volk im grofsen und ganzen keinen Augenblick daran, dafs das Gewerbe an und für sich den, der es treibe, in die Hölle bringe.[1])

Dem Staat gegenüber rechtlos waren sie genötigt, unter sich eine geschlossene Rechtsgemeinschaft zu bilden (in Frankreich z. B. die confrérie des ménétriers, den roi des ménétriers an der Spitze; in Wien die Nikolaibruderschaft mit dem „Vogt“ der Musik an der Spitze); es entstand eine nach aufsen festgeschlossene Bruderschaft mit Zunftgesetzen und Zunftstrafen; Nichtmitgliedern wurde das Handwerk mit allen Mitteln gelegt; Händel der Mitglieder unter einander wurden vom „Geigerkönig“, „Spielgraven“ auf dem Pfeifertag, der z. B. im Elsafs zu Bischweiler alljährlich stattfand, geschlichtet.

Aus dieser Abgeschlossenheit der Musiker von der übrigen Menschenwelt ergab sich jene Geheimnisthuerei, welche die Musik in den Nebel einer Geheimkunst hüllte;[2]) es galt, sich durch den Nimbus des Wunderbaren, Geheimnisvollen für die Verachtung des „Gewerbes“ zu entschädigen.

Die fahrenden Musikanten zogen in kleineren oder gröfseren Gruppen, je nach dem Bedürfnis, durch Länder und Städte; sie brachten die beliebtesten Weisen von Ort zu Ort; auf ihre Kreise sind wohl vorzugsweise diejenigen der älteren Volksweisen zurückzuführen, die durch energischen Gang und Rhythmus, sowie durch fliefsende Cantilene sich auszeichnen.

Eine ganz andere Stellung, als die fahrenden Musikanten, nahmen die Stadtmusiker ein, welche die „ehrsame Stadtpfeiferzunft“ bildeten.

Ihr Amt knüpfte ursprünglich an das des Türmers an, welcher mit dem Signalhorn ausgerüstet war, um herannahende Gefahr, teilweise auch die Stunde, mit dem Hornruf anzuzeigen; man nahm wohl bald nur solche Leute als Türmer an, die des Instrumentes kundig waren, und es ergab sich von selber, dafs der Türmer sich seine Einsamkeit mit dem Üben von der und jener Weise vertrieb, die er irgendwoher überkommen hatte. Die Sitte, die in vielen Orten aufkam und durch Stiftungen gefördert wurde, dafs am Feierabend, wenn die Arbeit ruhte und die dunklen Schatten sich auf die

[1]) Ein Thomas von Aquino bricht zuerst für den verfehmten Stand eine Lanze (Summa II. quaest. 168 art. 8).

[2]) So namentlich die Kunst des Orgelspiels.

dämmernden Gassen lagerten, vom Münsterkranz ein frommes Abendlied über die Stadt hingeblasen wurde, machte es notwendig, dem Türmer einige Kollegen beizugeben. Die Turmmusik aber wurde zugleich als Rats- und Stadtmusik verwendet, der Türmer wurde zum Stadtpfeifer, Stadtzinkenisten, der auch sonst bei offiziellen Anlässen aufzuwarten hatte. Die Weise, welche der Turmpfeifer vielleicht vom fahrenden Spielmann überkommen hatte, nahm naturgemäfs auf dem Türmerinstrument einen langsameren Gang an und bekam damit einen frommen, andächtigen Charakter; manches ursprünglich sehr weltliche Lied wurde für das Gefühl und die Gewohnheit der Hörer ein Gebetslied, da die Töne des Textes entkleidet und die Hörer gewohnt waren, die Weise nur vom Turme herab zu hören. Manches spätere Kirchenlied ist so vom verachteten fahrenden Spielmann her über das trauliche Türmerstübchen in die Kirche gekommen.

Indem auf dem Türmer und seinen Genossen nicht der Fluch der Rechtlosigkeit lastete, vielmehr sein Gewerbe ein bürgerlich ehrbares war, indem der Stand der Stadtpfeifer, wohl, weil er doch noch oft mit dem Vorurteil gegen die Musik zu kämpfen hatte, sich meist eines guten Wandels befliefs, bildete sich jener solide, bürgerliche Musikerstand aus, in welchem die Kunst sich mit einem gediegenen, frommen Sinne verband; der hausbackenen Engherzigkeit und vielfach komischen Absonderlichkeit, welche viele Vertreter des Standes kennzeichnete, stand doch immer eine herzliche Frömmigkeit und eine edle Auffassung der Kunst gegenüber; so wurde der Sinn des Volkes für die neue Volkskunst erzogen, die der Reformator Luther dem deutschen Volke gegeben hat, indem er die Kunst des Gesanges, speziell aber den Volksgesang in den Dienst der Kirche stellte, demselben so die höchste Würde verlieh und dem Eifer für Musik, der im deutschen Volke allezeit lebendig war, die rechte Aufgabe zuwies.

Die zünftigen Musikanten, ob sie gleich als Vagabunden sich aufserhalb der Rechtsgemeinschaft befanden, lebten doch mitten im Volk, mitten im lebendigsten Leben; die Stadtpfeifer waren vollends selbst ehrsame Bürger. In den von ihnen stammenden Liedern kommt daher alles zum Ausdruck, was irgend das Gemüt des Menschen als solchen bewegt, von der Freude am Leben der Natur, am eigenen Stande und

seinen Vergnügungen bis zu den tiefsten Gefühlen von Wonne und Weh der Liebe; auch der derbste Humor fehlt nicht. Wir finden Tag- und Wächterlieder, Rätsel-, Spott-, Wunsch- und Lügenlieder, Tanz- und Kranzlieder, Liebeslieder, Jägerlieder, Soldaten-Landsknechts-Lieder, Kinderlieder u. a.

Was endlich die Melodien der Volkslieder betrifft, so folgen dieselben je jünger desto mehr dem Gesetz rein musikalischer Melodiebildung.

Von der modernen Melodie unterscheidet sich das alte Volkslied besonders charakteristisch durch den Taktwechsel, d. i. die innerhalb einer und derselben Melodie eintretende Veränderung des Rhythmus. Das eine mal wird die gleichförmige Bewegung am Schlusse durch erweiterte Rhythmen unterbrochen, gleich als wollte der Sänger am Schluſs das Vorhergesagte noch einmal breit und markig wiederholen und das allmähliche Hinsinken zur Ruhe tonbildlich malen. Das andere mal, namentlich in den Tanz- und Kränzleinliedern, springt der gerade Takt plötzlich in den dreiteiligen Tripeltakt über: denn der alte Reihen oder Reigen war nicht unser rascher und wirbelnder Rundtanz, sondern ein langsames Umhertreten nach dem Takte, wobei alle Tanzenden einander an den Händen gefaſst hielten und sangen. Auf den „ummegehenden“ Tanz folgte dann als zweiter Teil der in mäſsig raschem Tripeltakt geformte Abtanz oder Springtanz.[1])

Die dritte Art des Taktwechsels ist die, daſs gerader und ungerader Takt regelmäſsig abwechselt und zum Quintupeltakt ($^5/_2$) kombiniert wird.

Die Melodien verraten ein festes periodisches Gefüge. Reim- und Strophenschluſs verlangt den Halb- und Ganzschluſs der Melodie; die diatonische Dur- und Molltonart ist in der Melodiebildung, sosehr dieselbe zunächst in die Kirchentöne eingezwängt erscheint, schon ziemlich scharf ausgeprägt und zur Herrschaft gebracht; diese relativen und absoluten Abschlüsse der Melodieglieder geben ein symmetrisches Ganzes, das sich als Ganzes in Teilen sofort dem Ohr kund giebt und sich ins Ohr setzt, weil durch die Halbschlüsse und Ganzschlüsse Ruhepunkte und Anhaltspunkte für das auffassende Gehör gegeben sind. — Indem ferner die Tonart eingehalten, von ihr ausgegangen und in der Tonica geschlossen wird, erhält

[1]) Vgl. F. M. Böhme, a. a. O. S. XXV.

der Melodiesatz einen einheitlichen Stimmungscharakter; diese Einheit der Stimmung sucht das Lied aufserdem noch im Kehrreim auszudrücken, dessen Bedeutung eine rein musikalische ist („O mein, o mein," „Rosenblütlein," „Lindenzweiglein," „Dölpel, dölpel," „viderallera," „krauseminte," „salveye, poleye" etc. etc.), indem durch ihn in der Regel der Abgesang musikalisch fertig gestellt wird. In der Erzeugung der aus lauter symmetrischen Gliedern sich zusammensetzenden Melodie innerhalb der natürlichen (diatonischen) Tonreihe liegt die musikgeschichtliche Bedeutung des Volkslieds: zum erstenmal ist eine rein musikalisch bedingte und musikalisch in sich geschlossene, einheitliche und selbständige Form geschaffen.

In mehrfacher Weise wird diese ihre Bedeutung für die Entwickelung der Tonkunst praktisch. Als die Kunst des mehrstimmigen Gesanges zur Ausbildung gelangte, wird die Melodie des Volksliedes neben der liturgischen Weise als der Tenor (Grundstimme) benützt, auf welchem die Meister des Kontrapunkts ihre kunstvollen Bauten errichten, und gewinnt so einen zuerst kaum merklichen, aber mit der Zeit immer mehr wachsenden Einflufs auf die Kunstmusik, zumal in Deutschland, wo sie mit Vorliebe als der eigentliche Inhalt des Kunstwerks betrachtet und behandelt wird, als das kostbare Bildnis, dem der polyphone Satz gleichsam nur als der kunstreiche Rahmen zu dienen hat. — In Italien führt sie seiner Zeit zu der folgenreichen Umwälzung in der Tonanschauung, welche die ausdrucksvolle Melodie als das wesentliche am musikalischen Kunstwerk betrachtet, die Harmonie zum blofsen Mittel des Ausdrucks, zum Element der Farbe herabsetzt und so die im engeren Sinne moderne (im Unterschied von der mittelalterlich polyphonen) Musik anbahnt, deren Bildungsgesetz das rein musikalische der Volksmelodie, deren Grundschema die zweiteilige, beziehungsweise, da der erste Teil wiederholt wird, dreiteilige Periode ist.

Endlich bildet die Volksweise den Lieblingsstoff, die specifische Musikform der noch unentwickelten Instrumentalmusik. An ihr wächst diese herauf. Die Volksmelodie ist das Modell, an dem sie ihre eigene musikalische Formsprache gewinnt und versucht, indem sie dieselbe thematisch verarbeitet, mit der Ornamentik ihres immer reicher sich entwickelnden Figurations- und Laufwerks umkleidet und aus-

schmückt. Und als sie dann selbst die volle Höhe der Ausbildung erreicht hat, ist es wiederum das Bildungsgesetz und das Grundschema der Volksweise, das sie zu ihrem eigenen macht und ihren klassischen Schöpfungen zu Grunde legt.

Die nächste Bedeutung der Volksmelodie aber liegt darin, dafs in ihr dem offiziellen Kirchengesang auf dessen eigenstem Gebiet eine Form zur Seite tritt, welche dem Geiste des Volkes entsprungen ist, seiner musikalischen Auffassung und Gabe entspricht und darum auch seinem religiösen Empfinden den natürlichsten Ausdruck giebt. Sie wird als geistliches Volkslied (canticum, carmen vulgare)[1] die Form, in welcher das Volk sich am gottesdienstlichen Handeln allein singend beteiligt, und drängt sich als solche in den Bau der römischen Liturgie ein, wo dieser dafür eine Fuge zeigt, bis sie für die Kirche, welcher der Gottesdienst nicht Priesterakt, sondern Handlung der Gemeinde ist, zur wesentlichen Form des Kirchengesanges überhaupt wird.

So mächtig der Einflufs war, den der offizielle römische Kirchengesang auf die musikalische Phantasie und Hervorbringung ausgeübt hatte, zum Volksgesang war er nicht geworden und hatte er auch nie werden können. Dazu war er dem Volksgeiste, zumal dem germanischen, nach Text und Weise von Anfang an zu fremd. Die richtige Ausführung erforderte die Kenntnis der lateinischen Sprache und das Verständnis der mit dieser so eng verbundenen Melodik; so wurde sie immer ausschliefslicher die Sache der kirchlich Geschulten, der Kleriker, der Kirchengesang wurde Priestergesang, naturgemäfs um so mehr, je fremder die liturgische Sprache dem Volke wurde. In Gallien und den Nachbargebieten, wo die lateinische Sprache heimisch war, hielt sich der gottesdienstliche Gemeindegesang noch länger. Sidonius Apollinaris († 487) rühmt: „Die Ufer der

[1] S. Meister, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.* I. Freiburg. 1862. — W. Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied etc.* Begonnen von S. Meister. II. Freiburg. 1883. I. ib. 1886. — F. Wolf, *Ueber die Lais, Sequenzen und Laiche.* Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmäfsigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter. Heidelberg 1841. — Hoffmann, *Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit.* Hannover. 1854.

heimischen Ströme hallen wider von den Alleluja-Gesängen der fahrenden Schiffer". Noch zur Zeit des Venantius Fortunatus († 609) sang die Gemeinde die Psalmen abwechselnd mit dem Priester. Unter Karl dem Groſsen sollte sie wenigstens das Gloria patri (Ehre sei dem Vater) und das Sanctus (Heilig) singen. Im 9. Jahrhundert wurde ihr das Alleluja (wohl wegen der schwierigen Melodien der jubili) entzogen, aber verstattet, nach demselben einen Psalm anzustimmen. Im 10. Jahrhundert war der Gesang der Gemeinde auf kurze Responsorien (Amen): Et cum spiritu tuo (Und mit deinem Geiste), Deo gratias (Gott sei gedankt), Benedicamus (Laſst uns benedeyen), zusammengeschrumpft.

Dafür setzte der musikalische Gestaltungstrieb des Volksgeistes nun da ein, wo die liturgische Norm ihm nicht hindernd im Wege stand, am Gesang bei den Prozessionen. Die mitziehende Gemeinde sang bei denselben das Kyrie eleison (Herr erbarme dich), womit sie sich die vom Priester vorgesprochenen Bitten der Litanei aneignete und dieselben bekräftigte. Der kurze Ruf erschien so als Refrain der Strophen, welche die jedesmal vom Priester zu einer Gruppe zusammengefaſsten Bitten darstellten. Diesem Refrain legte der dichterische und musikalische Gestaltungstrieb zuerst einzelne Sangeszeilen vor; so sangen die Volksmassen am Rheine zur Kreuzpredigt des heiligen Bernhard 1147,[1])

Christe ginâdô — Kyrie eleison,
Helfên uns alle heiligon — Kyrie eleison.

Dann folgt die vierzeilige Strophe mit dem Kyrie eleison als Refrain. So entsteht die Kyrleise, das volkstümliche Prozessionslied, welches der Typus für das volkstümliche geistliche Lied überhaupt wurde, so daſs auch die Sequenz, als sie zum volkstümlichen Liede umgebildet worden war, die Form der Leise mit dem aushallenden Kyrie eleison erhielt, während ihre liturgische Stellung und Herkunft ihr als Refrain das Allelujah zuweist. Die Kyrleise als Lied, welches die schreitende Bewegung der Prozession begleitet, war auch nach der musikalischen Seite der volkstümlichen Melodiebildung verwandt und gestaltete sich in deren Geist und Form. Sie

---

[1]) Der Ruf ist schon 973 bezeugt, vergl. P. Kleinert, *Zur christlichen Kultus- und Kulturgeschichte.* Berlin. 1889. S. 53.

wird die Trägerin des geistlichen Volksgesanges überhaupt. So stimmen zu Ottos III. Zeit (c. 1000) die Schöffen in Aachen im Münster zur Christnacht den Leis an:

Nu sis uns willekomen Hêrro Christ,
Du unser aller Hêrro bist.
Nu sis uns willekomen lieber Hêrro
Der du in der Kirchen stâst scôno
Kyrie eleison!

Zur Zeit Gottfrieds von Strafsburg ist schon ein bekanntes Lied „In Gotes nam so fahren wir", dessen Melodie in unseren Gesangbüchern noch heute fortlebt („Dies sind die heil'gen zehn Gebot.") Schon 1370 giebt eine Kopenhagener Handschrift die Strophe:

Louet sistu Jesu Christ
Dat du hute geboren bist
Van eyner maghet, dat is war
Des vrow sik al de himelsche schor.
Kyrieleis.

Im Gotteshaus greift sie Platz, wo das Anstimmen eines Prozessionsliedes angezeigt war, zunächst aufserhalb der eigentlichen Liturgie bei Umgängen, Spielen, wie sie die mancherlei volkstümlichen Gebräuche, die sich an die Feier der Hauptfeste anschlossen, mit sich brachten. So ruft der mit dem Weihnachtsfest verbundene Brauch des Kindelwiegens[1]) eine Reihe duftiger Lieder hervor, die nach Text und Weise Volkslieder echtester Art sind („Resonet in laudibus (Joseph, lieber Joseph mein"), „In dulci jubilo" u. a.). An den mit dem Osterfest verbundenen Gebräuchen der visitatio sepulcri (Besuch des Grabes), der elevatio crucis (Kreuzerhöhung), wie an den Osterspielen[2]) beteiligte sich das Volk durch Absingung des „Christ ist erstanden." Schon im 12. Jahrhundert hat dieses Volkslied im Gotteshaus nachweisbar Wurzel geschlagen, ein Volkslied im ausgedehntesten Sinn des Worts, das ebenso nach der Schlacht bei Tannenberg 1410 als Danklied für den

[1]) Man legte auf den Altar eine das Jesuskindlein vorstellende Puppe, Knaben und Mädchen tanzten um dasselbe herum und sangen dazu. Oder man stellte in der Kirche eine Wiege auf. Zwei Personen setzten sich zu beiden Seiten derselben nieder und sangen das „Joseph, lieber Joseph mein." Vgl. Hoffmann a. a. O. 428. 416. Böhme a. a. O. S. 626.

[2]) S. Milchsack, *Die Oster- und Passionsspiele.* Wolfenbüttel. 1890.

erfochtenen Sieg, wie 1400 am Hofe des Markgrafen Friedrich von Brandenburg zu Giebichenstein am Ostertag als Tischlied angestimmt wurde.[1]) Auch die durch die Reformation zu historischer Bedeutung gekommene Melodie „Es ist das Heil uns kommen her“ ist ursprünglich eine Osterweise (Freu dich, du werte Christenheit;[2]). Das Himmelfahrtsfest und das Pfingstfest hatten ihr carmen vulgare („Christ fuhr gen Himmel,“ „Nu bitten wir den heiligen Geist“).[3])

Endlich weckten die Passionsspiele Melodien, die dem Volke nach dem Munde gesungen waren. Es sei nur erwähnt die Melodie zum „Armen Judas,“ die heute noch mit dem Text „O wir armen Sünder“ im Kirchengesang fortlebt, nachdem sie unzähligen Texten als Trägerin gedient hat.[4]) Sie gehörte ursprünglich zu dem Liede: „Eya der grofsen Liebe“ (1392); dann wurde sie bei den Passionsspielen vom Volk zu dem Texte gesungen „O du armer Judas.“

---

[1]) W. Bäumker, a. a. O. I, S. 502.

[2]) F. M. Böhme, a. a. O. S. 738.

[3]) An Himmelfahrt pflegte man z. B. in Mainz auf einem Tische eine Statue Christi aufzustellen. Nach vollendeter None zog der Klerus mit der Schuljugend prozessionsweise an diesen Ort. Dann wurde die Statue allmählich in die Höhe gezogen. Dazu sang der Priester dreimal, jedesmal um einen Ton höher einsetzend: „Ascendo ad patrem meum et patrem vestrum, Deum meum et Deum vestrum.“ Dann ging man in den Chor zurück, wobei gesungen wurde: „Christ fuhr gen Himmel.“ Vergl. Böhme a. a. O. S. 674 (Hoffmann a. a. O. S. 177; Schmeller, Bayr. Wörterbuch II, 196). Am Pfingstfest wurde zur Versinnbildlichung der Festthatsache vielfach eine lebendige oder hölzerne Taube herabgelassen, wozu das Volk sang: „Nu bitten wir den hl. Geist.“

[4]) Sie wurde so sehr Volksweise, dafs z. B. 1490 König Maximilian die Regensburger für den an ihm geübten Verrat dadurch strafte, dafs er ihnen diese Melodie aufspielen liefs; dafs Protestanten und Katholiken auf diese Melodien Spottlieder sangen, so Luther in der Schrift „Wider Hans Worst“:

„Ach du arger Heintze
Was hast du gethan
Das du viel Fromme menschen
Durchs fewr hast morden lan?
Du wirst in der Helle
leiden grofse pein
Lucibers Geselle
Must du ewig sein. Kyrieleison.“ —,

dafs sie die Trägerin politischer Lieder wurde, so auf Moritz von Sachsen (1552):

O du armer Mauritz etc.,

In der Liturgie selbst fand das geistliche Volkslied einen Platz zwischen der Epistel und dem Evangelium an Stelle des der Gemeinde überlassenen Psalms nach dem Halleluja, bezw. der Sequenz, die nunmehr zum geistlichen Volkslied umgeprägt wurde (s. o.); sodann nach dem Evangelium, wenn auf dasselbe die Predigt folgte, entweder nach dem Credo, oder an Stelle desselben als „Glaubenslied," welches bezeichnender Weise dann gleichfalls den Refrain „Kyrioleis" erhielt.

Freilich, so weitgehend ihm Raum verstattet wurde,[1] es war und blieb in der Liturgie der Messe ein Fremdling. Der offizielle, zu Recht bestehende Kirchengesang war und blieb der gregorianische, der „Choral."

Dies wird anders mit der Reformation. Für die Kirche der Reformation ist der Gottesdienst ein Handeln der Gemeinde als des Volkes von Priestern mit Gott. Die einzig richtige Form des gottesdienstlichen Gesanges ist der Gemeindegesang in der Muttersprache; die einzig mögliche musikalische Form des alle Stände, Bildungsgrade und Geschlechter, alle Altersstufen und alle Stimmen umfassenden Gemeindegesangs ist das einstimmige Volkslied. Hier wird das geistliche Volkslied zur offiziellen Form des Kirchengesangs und gewinnt damit selbständige und mafsgebende Bedeutung für die Kirchenmusik.

---

später im 30jährigen Kriege: 1620: „O ihr armen Böheimb", 1621: „O du armer König Fritz" u. a. m.

In der Historia Dr. Johann Fausten. Frankfurt 1587 wird erzählt: „Als nu der Geist Fausto den armen Judas genugsam gesungen, ist er wiederum verschwunden und hat den Faustum allein ganz melancholisch und verwirrt gelassen."

[1]) S. Bäumker a. a. O. I, S. 1 ff.

Zweites Kapitel.

Die Polyphonie

(der mehrstimmige Gesang).

Die Pflege der Musik als Kunst lag in den Händen der Kirche und ihrer Organe. In der stillen Zelle des Klosters erschlossen sich dem sinnenden Forschergeiste die Geheimnisse der Harmonie, die Gesetze des mehrstimmigen Gesanges.

Die Kirche, deren Beruf es war, die auseinanderdrängenden Völker durch das Einheitsband des Glaubens, der gemeinsamen kirchlichen Lebensform und Sitte zusammenzuhalten, wurde die Schöpferin derjenigen Form des Gesanges, deren charakteristisches Wesen darin besteht, dafs sie verschiedene nebeneinander hergehende und auseinanderstrebende Stimmen zu einem geschlossenen, einheitlichen Tonwerk verknüpft, zum Ausdruck Eines künstlerischen Gedankens vereinigt. Denn das Wesen der Polyphonie ist Stimmenverknüpfung durch das Band der Konsonanz. Der Reiz des polyphonen Tonwerkes liegt nicht oder nicht zuerst in der melodischen Beschaffenheit der einzelnen Stimmen, auch nicht der Hauptstimme, des Tenors, er liegt ferner nicht in dem Klangreiz der durch das Zusammenerklingen der Stimmen entstehenden Akkorde, in der Harmonie, sondern in der kunstvollen Stimmenverflechtung, in der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der Beziehungen, welche die Stimmen untereinander eingehen, in der wechselvollen Vielgestaltigkeit der Tonbewegung innerhalb der Schranken, welche ihr durch die Gesetze der Harmonie gezogen sind. Was dabei den aufmerkenden Geist fesselt, das ist das Spiel der in harmonischem Zusammenklang durcheinander gleitenden Stimmen, da „Einer eine schlechte (d. i. schlichte, einfache, leicht fafsliche, vielleicht dem Hörer wohl vertraute) Weise hersinget, neben welcher 3, 4 oder 5 andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte einfältige Weise gleich als mit Jauchzen gringsumher spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbe wunderbarlich zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen, und sich

gleichsam herzen und lieblich umfangen",[1]) also die Mannigfaltigkeit in der Einheit und die Einheit in der Mannigfaltigkeit. Denn es ist eine Grundmelodie, der Tenor, welche sich durch das Tongeflecht hindurchzieht und ihm seine individuelle Physiognomie verleiht; sie erscheint auf verschiedenen Stufen, in verschiedener Tonfärbung, mit verschiedener Accentrückung, bald verlängert, bald verkürzt, bald in geschlossener Einheit, bald stückweise in Einzelmotive zerpflückt, für den Hörer zuweilen kaum mehr kenntlich im Stimmengeflecht, und doch thatsächlich der eine, gemeinsame Gedanke, der das Tongeflecht zum geschlossenen Kunstwerk eint. Es besteht eine innere Verwandtschaft zwischen dieser Form des Gesanges, zwischen dem polyphonen Kunstwerk und dem leitenden Gedanken der mittelalterlichen Kirche, der ihr durch ihren geschichtlichen Beruf diktiert war. Hier wie dort ist es die Idee der Massengliederung und Massenleitung nach Einem Willen und Gedanken, die Idee der Zusammenordnung und Einfassung aller Völker und Individuen in das sakramentale und regimentliche Gefüge der Kirche und ihres Amtes. Ebenso entspricht das tonkünstlerische Ideal der Polyphonie, die Vereinigung vieler von einander individuell geschiedener Stimmen zur Durchführung Einer Idee recht eigentlich dem Korporationsgeiste, der das Mittelalter kennzeichnet, der Vorliebe für freie Association, die so Grofses leistete.

Freilich nur langsam und schwerfällig entwickelte sich die Kunst des mehrstimmigen Gesanges. Die musikalische Theorie steckte noch vollständig in der antiken Tonanschauung, die der Entwickelung der Harmonielehre im modernen Sinne nur hinderlich war. Von ihr mufste sich die Tonkunst erst emancipieren, das konnte sie nur schrittweise im Zusammenhang mit fortgehender praktischer Bethätigung und künstlerischer Beobachtung, mit fortschreitender Übung und Erfahrung.

Der Periode relativer künstlerischer Reife, wie sie durch die Werke der niederländischen Meister gekennzeichnet wird, geht naturgemäfs eine Periode des Suchens und Tastens voraus. Diese nun ist von der Musikforschung noch lange nicht in dem Mafse im einzelnen aufgehellt, dafs es zur Zeit möglich wäre, ein genaues Bild von der Entwickelung des mehr-

[1]) Luther, Encomion musices, abgedruckt bei Forkel a. a. O. II S. 76.

stimmigen Gesanges zu geben. Wir müssen uns damit begnügen, die Aufgaben zu bestimmen, die zu lösen waren, und im Umrifs anzudeuten, wie und von wem sie nach unserer Auffassung des Entwickelungsganges gelöst worden sind, mit dem ausdrücklichen Vorbehalt, dafs unsere Darstellung nur eine vorläufige sein will und kann und zur Berichtigung durch die Forschung auffordert.

Erster Abschnitt.

Die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges.

ca. 900—1380.

1. Das sogenannte Organum. Die Entdeckung, dafs zwei Stimmen, die in verschiedenen Tonlagen zusammen singen, anhörbar seien, wird dem Benediktinermönch Hucbald von St. Amand[1]) sur l'Elnon bei Tournay in Flandern zugeschrieben (geb. um 840, † 930 oder 932, Leiter der Sängerschule zu Nevers, später derjenigen zu St. Amand) und zwar insofern mit Recht, als er in seinem organum, einem auf den Griechen Boethius gestützten, scholastisch-tiefsinnigen Werke, die Kunst eines mehrstimmigen Gesanges zum erstenmale theoretisch begründete; mit Unrecht, sofern der mehrstimmige Gesang wahrscheinlich schon früher da und dort in Übung war.

In der antiken Musik konnte das den Gesang begleitende Instrument zur Gesangsstimme eine selbständige Begleitstimme bilden; dabei waren nicht blofs Oktaven und Quinten, sondern auch Sexten und Terzen, ja im Durchgang sogar Sekunden-Akkorde gestattet. Gemäfs der Beschaffenheit der griechischen Instrumente lag die Instrumentalstimme über der Singstimme (s. S. 46).

Es ist kein Grund, anzunehmen, dafs diese Art, eine Singstimme mit einer zweiten zu begleiten, gänzlich in Abgang gekommen und vergessen worden wäre. Als man auch beim Kirchengesang ziemlich allgemein ein begleitendes Instrument anwendete, die Orgel,[2]) was im 10. Jahrhundert ganz sicher

[1]) Hans Müller, *Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik.* Leipzig. 1885. — R. Schlecht, *Musica Enchiriadis deutsch,* in den M. H. f. M. G. VI, 163 vgl. VII, 1 ff., VIII, 89 ff. — Ph. Spitta, *Die Musica Enchiriadis und ihr Zeitalter.* V. Schr. f. M. M. V, 443 ff. (woselbst weitere Litteratur).

[2]) Die erste Orgel kam als Geschenk des griechischen Kaisers Konstantin Kopronymus 757 nach Franken und wurde zu Compiegne

8*

der Fall war, da lag es doch sehr nahe, die Art der Begleitung, welche man in der griechisch-römischen Musik mit dem *κρούειν ὑπὸ τὴν ᾠδήν* bezeichnete, auf die Orgel zu übertragen. Diese war freilich noch in unvollkommenem Zustand: die schaufelförmigen, 4—6 Zoll breiten Tasten mulsten mit den Fäusten geschlagen und mit den Ellenbogen niedergestofsen werden: es war ein überaus kraftverzehrendes, mühseliges und schwerfälliges Spiel. Vom Instrument aus ging die Art, der ersten Stimme eine gleichzeitig mit ihr erklingendo zweite Stimme beizugesellen, auf die Sänger über. Zweistimmig singen hiefs man daher organare, organizare d. h. nach Art der Instrumente singen, gleichsam das Instrument markieren. Gemäfs der griechischen Anschauung — vielleicht zum Zeugnis des sehr wahrscheinlichen Zusammenhangs des sogenannten organums mit der griechisch-römischen Musik — lag die begleitende, organisierende Stimme über der Hauptstimme, dem cantus firmus.

Die Begleitung oder die Doppelstimmigkeit, wie sie zu Hucbalds Zeit schon üblich war und von ihm theoretisch begründet wurde, war in doppelter Weise gestattet:

1. entweder so, dafs jeder Ton der begleitenden oder organisierenden Stimme mit dem entsprechenden Tone der Hauptstimme eine Konsonanz bildete: dann blieb, da die strenge, griechische Theorie sowohl Terz als Sext ausschlofs, nur die Konsonanz von Oktave, Ober- und Unterquinte übrig, es entstand das von Ambros ganz treffend so genannte Parallel-Organum d. h. jene Stimmführung, bei welcher die begleitende Stimme die völlig treue Wiederholung der Hauptstimme, nur in der Quinte, ist[1]): eine Stimmführung, welche dem modernen, an feststehende, durch die Harmonie bestimmte Tonalität gewöhnten Ohre schon darum unerträglich ist, weil jeder Schritt uns wieder aus der Tonalität wirft, die der nächstvorhergehende andeutete, die aber dem damaligen musi-

---

aufgestellt. Nach ihrem Muster liefs Karl der Grofse die erste deutsche Orgel in Aachen bauen (812). Im 10. Jahrhundert besafsen München, Freisingen, Aachen, Magdeburg, Halberstadt, Erfurt Orgeln. In England liefs der Bischof Elfeg zu Winchester eine Orgel bauen, welche 400 Pfeifen und 14 Blasebälge hatte.

[1]) Vergl. W. Bäumker, *Zur Geschichte des mehrstimmigen Gesanges.* M. H. f. M. G. XVII, S. 21 ff.

kalischen Gehöre um so weniger unangenehm war, als dasselbe an Tonalität in unserem Sinne nicht gewöhnt war, sondern sich an dem reinen Vollklange der Konsonanz erfreute, welche durch die Zweistimmigkeit bei jedem Schritte entstand.

2. Die zweite Art, den Gesang zu begleiten, beziehungsweise mit der Hauptstimme eine zweite Stimme zu verbinden, bestand darin, dafs die zweite Stimme teils in Quarten, teils in Terzen und Sekunden mitging, wobei die letzteren als durchgehende, nur aus Not geduldete Dissonanzen erscheinen.[1])

Mag der Verfasser der musica enchiriadis auch an die griechische Polyphonie, so weit von einer solchen die Rede sein kann und soweit dieselbe sich in der Praxis bis dahin etwa erhalten hatte, angeknüpft haben: neu ist die Art, wie die Sache aufgefafst und verwertet wird. Dem Griechen war die Hinzufügung der harmonischen Accente zu der Melodie nur ein Schmuck (ἥδυσμα) der Melodie: letztere blieb darum doch nur Eine Stimme, für welche die begleitende Stimme unwesentlich, nur eine Bereicherung, war. Jetzt hört man auf die Zweiheit der Stimmen und damit ist der Polyphonie, d. h. der mehrere Stimmen-Individuen durch das Band der Konsonanz einheitlich verknüpfenden Musik Bahn gebrochen, die da nun beginnt, wo die antike Musik aufgehört hatte. An die Stelle der reinen Homophonie tritt der „einträchtig zwiespältige Gesang“ (wie sich Hucbald treffend ausdrückt); das Organum ist nicht etwa nur ein Schmuck der Hauptstimme, sondern „jene übereinstimmende Entzweiung mindestens zweier Sänger, wobei einer die rechte Melodie hält, der andere mit fremden aber passenden Tönen beihergeht, bei den einzelnen Schlüssen aber beide in Einklang oder Oktave zusammentreffen.“ So wird auch, was bezeichnend ist, die Konsonanz „als einträchtige Entzweiung“, nicht als „κρᾶσις“ definiert. Die Griechen sahen in der Konsonanz die Mischung zweier Töne zu einem, die moderne Musik sieht in ihr zwei Töne, die durch das ideale Gesetz der Schönheit verbunden sind.

Zu Hucbalds Zeiten kamen, wohl durch seinen Einflufs,

[1]) Quintieren, quintoyer, diatessaronizare bezeichnet noch lange hinaus die Kunst des mehrstimmigen, kunstvollen Gesanges. Die Erinnerung an diese Art der Mehrstimmigkeit lebt im Quintaregister der Orgel fort.

die alten Benennungen der Oktavengattungen wieder auf, leider aber in falscher Weise:

Antik	Hucbald und Glarean	Gregorianisch:	
1. Phrygisch	Dorisch (1567)	D E L G a h c d	I
2. Äolisch (hypodorisch)	Äolisch	A H C D E F G a	II
3. Dorisch	Phrygisch	E F G a h c d e	III
4. Mixolydisch	Hypophrygisch	H C D E F G a h	IV
5. Jonisch (hypolydisch)	Lydisch	F G a h c d e f	V
6. Lydisch	Jonisch	C D E F G a h c	VI
7. Hypophrygisch	Mixolydisch	G a h c d e f g	VII
8.	—	D E F G a h c d	VIII

2. Guido von Arezzo (990—1050).[1]) Weitaus der bedeutendste und folgenreichste Schritt nach vorwärts war die Vervollkommnung der Notenschrift durch die Erfindung des vierlinigen Notensystems. Diese weittragende Erfindung schreibt die Überlieferung einstimmig Guido von Arezzo zu, dem populärsten Musiker des Jahrhunderts, auf dessen Haupt die Ehre fast aller Fortschritte gehäuft wurde, welche die Tonkunst unmittelbar vor und nach ihm gemacht hat. Geboren 990 zu Arezze (Toskana) lebte er zuerst im Benediktinerkloster zu Pomposa (bei Ferrara) in Italien, wo er sich in hervorragender Weise der praktischen Pflege des Gesanges widmete und sich darin durch besonderes pädagogisches Geschick auszeichnete. „Der Weg der Philosophen“ — sagt er — „ist nicht der meine; ich kümmere mich um das, was der Kirche nützt und unsere Kleinen vorwärts bringt.“ Sein Ziel hat er am besten selbst in seiner gereimten Musiktheorie (Micrologus) bezeichnet: „Wer es nicht dahin gebracht hat, einen neuen Gesang (d. h. einen solchen, den er nie gehört hat), frischweg und richtig zu singen, mit welcher Stirne kann sich der einen Musiker oder Sänger nennen?“

Die Erfolge, welche Guido als Gesangslehrer erzielte, waren überraschend und zogen ihm den Neid und Hafs seiner Ordensbrüder zu. Er wurde als gefährlicher „Neuerer“ ver-

[1]) M. Falchi, *Studi su Guido Monaco.* 1882. — J. A. Lans, *Der Kongrefs von Arezzo.* 1882. — R. G. Kiesewetter, *Guido von Arezzo.* Leipzig. 1840. — Angeloni, L., *Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo.* Parigi. 1871. — M. Hermesdorff, *Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae.* Übersetzt und erklärt. Trier. 1876. Vergl. M. H. f. M. G. VII, 176 ff. V. Schr. f. M. G. 1887, S. 305 ff. K. M. J. B. 1887, 1889, 1890.

dächtigt, und verliefs deshalb sein Kloster. Der Papst Johann XIX. (1024—1033) berief ihn (1026) zu sich und nun fand Guido ungeteilten Beifall und allgemeine Zustimmung. Hochgeehrt und weithin berühmt beschlofs er als Prior des Camaldulenser-Klosters Avellano in stillem Klosterfrieden sein Leben (1050). In Arezzo wurde ihm 1882 ein Denkmal gesetzt.

Die Verehrung der Zeitgenossen hat ihn geradezu zum beatus inventor musices gestempelt, während er hauptsächlich das Verdienst hat, die schon vorliegenden Elemente geschickt zusammengefafst und in praktischer Weise vervollkommnet zu haben.

Vor allem wird ihm die Einführung des vierlinigen Notensystems zugeschrieben.

Die Neumen-Tonschrift, in welcher die Kirchenmelodien bisher notiert waren, liefs nur die Richtung der auf- oder niedersteigenden Tonbewegung erkennen, sie veranschaulichte weder die Gröfse der einzelnen Tonabstände, noch die absolute Höhe des Tones.

Dem Bedürfnis, die Tonabstände, beziehungsweise die einzelnen Tonstufen in unzweideutiger Weise zu bezeichnen, suchte schon Romanus (s. o. S. 86) durch eine Buchstaben-Tonschrift zu genügen. Daneben kam im 10. Jahrhundert eine andere, die (nach Riemann so genannte) fränkische Buchstaben-Tonschrift auf, welche mit den Anfangs-Buchstaben des Alphabets eine Dur-Tonleiter in aufsteigender Richtung bezeichnete, während die antike Theorie stets die Moll-Tonleiter, und zwar in absteigender Bewegung, allen Betrachtungen zu Grunde legte.

Guido, der wie alle Theoretiker seiner Zeit sich an das antike Musiksystem anlehnte, legte nach dem Vorgang desselben die Moll-Tonleiter zu Grund, bezeichnete deren Töne, im Unterschied von der antiken Theorie von unten nach oben schreitend, mit den Buchstaben der fränkischen Tonschrift und gab so den Tönen der Skala die Namen, welche ihnen bis heute geblieben sind.

In der Erkenntnis, dafs jede Oktave die genaue Wiederholung der anderen ist, nur in anderer Tonregion, ähnlich wie die sieben Tage der einen Woche denen der anderen entsprechen, gab Guido den im Oktavverhältnis stehenden Tönen

je denselben Buchstaben: die erste Oktave wurde durch grofse, die zweite durch kleine Buchstaben bezeichnet: für die dieses Gebiet nach oben überschreitenden Töne half er sich mit kleinen Doppel-Buchstaben, für den Einen, das Gebiet nach unten überschreitenden Ton G benützte er, wie schon andere vor ihm, das griechische Alphabet und nannte ihn *Γ*, Gamma. So stellt sich das gesamte Tongebiet in folgender, der griechischen Normal-Tonleiter entsprechenden, jedoch um das *Γ* und um die Töne aa bb cc dd ee vermehrten, $2^1/_2$ Oktaven umfassenden Leiter dar:

Γ | A B C D E F G a b c d e f g | aa bb cc dd ee
Gamma.
h hh

Diese Leiter umfafst 20, eigentlich aber 22 Töne. Denn, wenn man von F aus einen richtigen Quart-Schritt machen will, so erhält man unser heutiges b, während (s. o. S. 36) die Töne B, b, bb, unserem h entsprechen; die reine Quarte von F (f) aus bezeichnete Guido mit rundem b (b rotundum), den eigentlich an dieser Stelle des Systems stehenden Ton mit viereckigem b (b quadratum); dieses Zeichen wurde — anfänglich wohl aus Mifsverständnis — für h genommen, weshalb das b quadratum, das ursprüngliche eigentliche B (b, bb), den Namen h erhielt, die Bezeichnung b aber nur dem uneigentlichen,[1] streng genommen nicht ins System gehörenden b (rotundum) geblieben ist. (Das Zeichen b wurde dann mit der Zeit das Zeichen für Vertiefung eines Tons um einen halben Ton, das Zeichen ◻ (b quadratum) ◻ # wurde das Zeichen für Erhöhung (bezw. bei uns Auflösung) eines Tons um einen halben.

Die absolute Höhe der mit der Buchstaben-Tonschrift angezeigten Töne war durch die Orgel gegeben, deren Tasten man (schon vor Guido) mit den betreffenden Buchstaben bezeichnet hatte.

Aufserdem diente zur Tonangabe beim Gesangunterricht das Monochord. Dasselbe bestand aus einem viereckigen

[1]) Vergl. Micrologus cap. VIII: weil manche das b molle nicht gelten lassen wollen, rät Guido, die Gesänge, darin man um der Reinheit des Intervalls willen diesen Ton eben faktisch braucht, von F nach G überzuschreiben. S. Hermesdorff, a. a. O. S. 44.

Resonanzkasten, über welchen eine Saite gespannt war; unter dieser befand sich ein Griffbrett, auf welchem mit Strichen die Stellen eingezeichnet waren, an welchen die Saite abgeteilt werden mufste, um den betreffenden Ton zu erhalten; man durfte also nur den beweglichen Steg an dieser Stelle anbringen, so hatte man den gewünschten Ton.

Es handelte sich nun nur noch darum, eine Tonschrift zu gewinnen, welche nicht blofs die Richtung der Tonbewegung überhaupt, wie die Neumen-Schrift, oder die relativen Tonabstände, wie die Buchstaben-Tonschrift, sondern auch die absolute Höhe, die Tonlage und Tonregion sowie die einzelnen Stufen, welche die Bewegung durchschritt, in klarer Weise veranschaulichte.

Schon der gelehrte Hucbald war auf den sinnreichen Einfall gekommen, die Tonabstände durch mehrere einander parallellaufende horizontale Linien zu veranschaulichen und die absolute Tonhöhe durch Vorsetzung eines Tonbuchstabens zu bestimmen. Seine Versuche waren im einzelnen nicht praktisch und nicht einfach genug, aber die Idee, das Prinzip der modernen Tonschrift war gefunden.

Zunächst blieb die Gewohnheit, die Tonhöhe durch Ziehung einer roten Linie zu bestimmen, die das kleine f des Basses bezeichnete, allgemein; eine zweite gelbe Linie, welche den Platz des einmal gestrichenen c anzeigte, kam hinzu, und Guido war es, der zu der roten und gelben Linie noch zwei schwarze Linien fügte und dadurch, dafs er die Zwischenräume benützte, die ganze Tonreihe in diesem verhältnismäfsig einfachen System unterbrachte. Auf die Linien und in die Zwischenräume setzte er entweder die Tonbuchstaben oder die Neumen selbst. So war denn eine Tonschrift geschaffen, welche ebenso das ganze Tongebiet, wie die einzelnen Tonstufen in unzweideutiger Weise vor Augen stellte und somit die Veranschaulichung der auf- oder niedersteigenden Tonbewegung innerhalb dieses genau nach Stufen abgegrenzten Tonraums ermöglichte.

Dem Zwecke, den Gesangsschülern die kirchlichen Oktavengattungen leichter einzuprägen und überhaupt das Treffen zu erleichtern, diente Guidos Solmisation.

Er erkannte, dafs die 6 ersten Töne von C (c), G (g) und (mit b molle) von F (f) aus einander völlig entsprachen, und

teilte daher das Tongebiet in 7 Sechston-Reihen (Hexachorde).

Nun übte er mit den Schülern zuerst den Gesang ein (eine Art „Normal-Lied"):

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum.

In diesem Gesange bezeichnen die Anfangssilben der Zeilen Ut Re Mi Fa Sol La zufällig die Töne des Hexachords. Wer also diesen Gesang völlig inne hatte, der hatte auch das Hexachord inne und durfte nur die Reihe, deren Töne mit diesen Anfangssilben benannt wurden, im Geiste auf irgend einen beliebigen Ton legen, um alsbald alle übrigen Töne der Reihe sicher angeben zu können.

Die Namen ut re mi fa sol la bezeichnen also nicht die absolute Höhe des Tons, sondern ähnlich wie die Ziffer bei dem modernen Ziffernsingen dessen Stellung innerhalb des Hexachords, und die Solmisationsmethode bot dem Gesangsunterrichte jener Zeit ähnliche Vorteile, wie die Ziffrier-Methode heutzutage: sie prägte den Schülern die Physiognomie und die Stufen der Sechstonleiter leicht und sicher ein, wie die Ziffrier-Methode den Schülern die Physiognomie und die Stufen der Oktave einprägt, so dafs dieselben, wenn ihnen ein Ton gegeben wird, alle übrigen leicht treffen.

Sie bot aber den Schülern auch ähnliche, ja noch viel gröfsere Schwierigkeiten, welche in der Mutation bestanden. Wenn nämlich ein Gesang die Reihe von 6 Tönen überschritt, so fragte es sich, zu welchem Hexachord gehört

Γ A B C D E F G a mit bb c d e f g aa bb cc dd ee
1 2 3 4 mit h 5 6 7
h hh

der neue Ton? Um das sofort zu erkennen, bedurfte es vieler Übung, es gab nicht weniger als 28 Arten der Mutation d. h. der Transposition des Hexachords.

Die Methode wurde in dem Maſse undankbarer und verwickelter, je reicher die Melodiebildung wurde. Sie wurde unbrauchbar, als die mehrstimmige Musik mehr und mehr aufkam. Gleichwohl quälte man damit die Singschüler, bis ihr Mattheson (1717) ein Endo bereitete. Geblieben aber sind die Namen ut re mi fa sol la, welche boi den romanischen Völkern heute noch unter Hinzufügung des Namens si für den 7. und do für den 1. bezw. 8. Ton die Töne der Oktave bezeichnen.

3. Die Ausbildung der Notenschrift und der musikalischen Grammatik.[1]) Die wichtigsten Fortschritte der nächsten Zeit sind die Vervollkommnung der Notenschrift und die Umbildung der gesamten Tonanschauung, wie sich dieselbe in der theoretischen und praktischen Behandlung der Konsonanzen und Dissonanzen offenbarte.

A. (Notation.) Tonhöhe, Richtung der Tonbewegung und Stufenfolge derselben konnten jetzt veranschaulicht werden; es handelte sich nur noch darum, für das Auge erkennbar zu machen, wie lange die Tonbewegung auf einer bsetimmton Stufe zu verweilen habe. Hierfür empfahl es sich, von Noten-Namen (oder Buchstaben) abzugehen und die Noten-Gestalt, das Neuma, zu wählen. Das Bedürfnis, Zeichen für die Verschiedenheit der Zeitdauer eines Tones zu gewinnen, machte sich in dem Maſse geltend, als der mehrstimmige Gesang aufkam. Aus den alten Neumenzeichen bildeten sich im 11. und 12. Jahrhundert die Zeichen dreier Notenwerte

▪ (urspr. ⁏:), longa

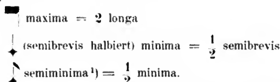
■ (urspr. ., Punkt), brevis $= \frac{1}{2}$ longa

◆ (urspr. ˙, Punkt), semibrevis $= \frac{1}{2}$ brevis,

$= \frac{1}{4}$ longa.

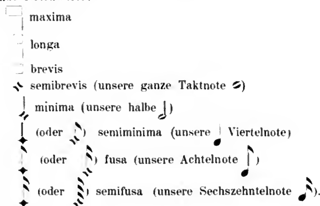
[1]) H. Riemann, *Studien zur Geschichte der Notenschrift.* Leipzig. 1878. — G. Jacobsthal, *Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts.* Berlin. 1871. — H. Bellermann, *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts.* Berlin. 1858.

Ende des 13. und Anfangs des 14. Jahrhunderts kamen hinzu



Das Zeichen des Striches | für Halbierung des Werts der Note, und das des Fähnchens für Bezeichnung des vierten, und des Doppelfähnchens für Bezeichnung des achten Teils des Werts stammt nach H. Riemann aus der Tabulatur der Instrumentalmusik.

Als im 15. Jahrhundert an Stelle der schwarzen (ausgefüllten) Note die weifse (unausgefüllte) Note trat, hatte man folgende Notenwerte:



Anmerkung: Die Einheit bildete die brevis; keineswegs aber verstand sich die Zweiteiligkeit derselben und der übrigen Notenwerte von selbst; im Gegenteil, die Dreiteilung, beruhend auf der Zahl Gottes, der heiligen Drei, ist die vollkommenere, jedenfalls für die Kirchenmusik angemessenere. So teilte man denn — und dies hiefs man tempus perfectum — die longa in drei breves, die brevis in drei semibreves, die semibrevis in drei minimae u. s. f.; beim tempus imperfectum dagegen galt die Zweiteiligkeit. Ob für ein Stück das tempus perfectum

[1]) Auch crocheta, croma genannt, daher das englische crotchet für das Viertel, das französische croche und das italienische croma für das Achtel (s. H. Riemann a. a. O. S. 227 ff.).

oder das tempus imperfectum gelte, wurde durch den Taktschlüssel am Anfang der Tonreihe ausgedrückt. Der ganze Kreis ○ bedentete: tempus perfectum; der halbe Kreis C (aus welchem Zeichen unser C für den Viervierteltakt entstanden ist) bedentete das tempus imperfectum. War sonst nichts vorgezeichnet, so zerfiel in beiden Tempus-Gattungen die semibrevis in zwei minima; setzte man aber dem Taktschlüssel einen Punkt bei (⊙ C ·), so bedeutete dies, dafs die semibrevis gleichfalls dreiteilig, dreiwertig sei. Der Taktschlüssel entschied somit nicht sowohl über die Takteinheit, welche immer dieselbe blieb (die feststehende Dauer der brevis, unserer ganzen Note), sondern über das Mafs der einzelnen Note, über ihren Wert, ihre Quantität, wie folgendes Schema zeigt:

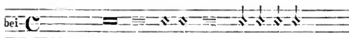


(tempus perfectum)

aber



Dagegen



(tempus imperfectum)



Die Grundzüge dieser Noten-Messung waren einfach; aber grofse Schwierigkeiten entstanden wegen der vielen Ausnahmen. Wenn z. B. der longa eine brevis folgte, so galt sie nicht = drei breves (so dafs auf 4 zu zählen gewesen wäre und die longa 3 Zeiten, die brevis eine erhalten hätte), sondern dann erhielt die longa den Wert von 2 breves, longa und brevis bildeten zusammen einen Tripeltakt (eine Perfektion). Umgekehrt konnten 2 breves zusammen eine Perfektion (einen Takt, Versfufs) ausfüllen, aber dann galt die erste 1 tempus, 1 Zeit, die zweite aber galt 2, ihr Wert wurde verdoppelt (dies hiefs Alteration). Ähnlich war es bei der brevis und semibrevis. — Noch schwieriger wurde das rasche Abmessen der Notenwerte beim Lesen eines Tonstücks durch den Gebrauch von noch anderen Schlüsseln, welche mitten im Tonstück den Wert der Noten änderten. Setzte man dem Taktzeichen eine 2 oder 3 bei, so bedeutete das, dafs die Noten doppelt so schnell oder drei mal so schnell genommen werden müssen, als bisher; setzte man $^7/_4$, so sollten 7 breves in derselben Zeit gesungen werden,

wie bisher (unter dem vorgezeichneten Taktzeichen) 4 breves u. s. f. Diese relativen Wertbestimmungen hiefs man Proportionen; von diesen ist nur die proportio hemiolia, unsere Triole, geblieben.

Im 16. Jahrhundert galt das tempus imperfectum (Zweiteiligkeit der Notenwerte) für das regelmäfsige; man gebrauchte den Punkt, um anzudeuten, dafs die Note die perfekte Mensur habe, dreiteilig zu nehmen sei (𝅗𝅥.).

Mit der Durchführung der Zweiteiligkeit wurden die verwickelten Vorzeichnungen überflüssig; man begann die Einheit der Taktzeit zu Grunde zu legen und durch die Vorzeichnung zu bestimmen, welche und wie viele Noten eine Takteinheit bilden (C = $^4/_4$ d. h. $^4/_4$ bilden einen Takt; $^3/_4$ d. h. drei Viertel bilden eine Takteinheit u. s. f.) Erst spätere Jahrhunderte haben darauf hingeführt.

Die Notenmessung war die notwendige Voraussetzung und Vorbedingung für die nunmehr sich entwickelnde mehrstimmige Musik, welche denn auch im Gegensatz zu dem einstimmigen cantus planus des gregorianischen Gesanges Mensuralmusik (mensura = Messung) oder Figuralmusik (figurae = Notenzeichen) genannt wurde; im engeren Sinne befafst man unter der Bezeichnung Mensuralmusik nur die erste Phase derselben etwa bis zum 16. Jahrhundert, unter der Bezeichnung Mensuralisten die Tonsetzer und Theoretiker bis zu dem genannten Zeitpunkte; ebenso denkt man bei der Bezeichnung Mensuralnote in der Regel nur an die in der Zeit vom 13.—16. Jahrhundert entstandene Notenschrift, wiewohl klar ist, dafs alle unsere heutigen Noten Mensuralnoten sind, unsere ganze moderne Musik Mensuralmusik ist.

B. (Die Theorie.) Hand in Hand mit der musikalischen Praxis, welche dem mehrstimmigen Gesange ihre Vorliebe schenkte, vollzog sich in der Theorie die Umstimmung der gesamten Tonanschauung zu Gunsten der Polyphonie.

Während die Theoretiker des 11. Jahrhunderts (Berno, Abt von Reichenau, † 1048; Hermannus Contractus 1013—1054; Wilhelm, Abt von Hirschau † 1091; Johannes Cottonius c. 1047; Bernhard, Abt von Clairvaux 1091—1153) ganz auf dem Standpunkte der Anschauungen Hucbalds und Guidos stehen, finden sich im 12. Jahrhundert die ersten theoretischen Arbeiten, welche die Mensuralmusik voraussetzen und sich mit derselben beschäftigen. Die wichtigste ist die des Franco von Cöln,[1]) der im letzten Viertel

[1]) *Ars cantus mensurabilis.* — Hierzu; P. Bohn, *Magistri Franconis Ars cantus mensurabilis d. i. des Lehrers Franco Kunst des Mensural-*

des 12. Jahrhunderts lebte und bereits einen bedeutsamen Umschwung in der Musikanschauung erkennen läfst, sofern er die grofse und kleine Terz zu den Konsonanzen zählt. Er unterscheidet nämlich unter den Concordantiae oder Konsonanzen vollkommene (Einklang und Oktave), mittlere (Quinte und Quarte) und unvollkommene (grofse und kleine Terz); dagegen zählt er die Sext zu den Discordantiae odor Dissonanzen, wenn auch zu den unvollkommenen, so dafs sie doch nicht in einer Reiho mit den vollkommenen Dissonanzen wie der Sekunde, der übermäfsigen Quarte und der verminderten Quinte steht.

Francos Lehre und Anschauung fand, da sie der praktischen Musikübung der Zeit zu Hilfe kam, in Deutschland, Frankreich und England Zustimmung und Verbreitung. An ihn schlossen sich Theoretiker an wie Petrus Picardus, Franco von Paris, Hieronymus de Moravia (c. 1260), Walter Odington (1220), Robert de Handlo (c. 1326), Petrus de cruce u. a.

Ende des 13. Jahrhunderts leuchtet als Lehrer terner Marchettus von Padua (c. 1276) hervor. Der Umschwung zu Gunsten der modernen Auffassung der Konsonanzen und Dissonanzen vollzog sich unter den Händen der beiden hochgefeierten Theoretiker Philipp de Vitry (Philippus de Vitriaco), Bischofs von Meaux (c. 1280), und Johannes de Muris[1]), Lehrers an der Sorbonne zu Paris (c. 1300). Die Sext wurde den unvollkommenen Konsonanzen beigezählt; das Prinzip der Gegenbewegung für die Stimmenführung im mehrstimmigon Satze ausdrücklich aufgestellt, die Parallel-Fortschreitung vollkommener Konsonanzen (Oktaven, Quinten) verboten, für Anfang und Schlufs des Tonsatzes die Konsonanz gefordert, alles Aufstellungen, welche dio vollo Ausbildung der Polyphonie begünstigen und voraussetzen, wio sie denn sicherlich aus der Praxis hervorgewachsen sind und als Kompromisse zwischen dem Wohlgefallen, das man an der praktisch geübten Polyphonie fand, und der grauen Theorie angesehen werden müssen.

gesanges, übers. und erkl. Trier. 1880. — O. Koller, *Versuch einer Reconstruction der Notenbeispiele zum 11. Kap. von Francos Ars cantus mensurabilis*. V. Schr. f. M. W. VI, 242. — Coussemaker, *Histoire de l'Harmonie au moyen-âge*. Paris. 1852. — *L'art harmonique aux XIIième et XIIIième siècles*. Paris. 1865. — *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*. Paris 1864—76, 4 B.

[1]) Vergl. A. R. Hirschfeld, *Johann de Muris. Seine Werke und seine Bedeutung*. Leipzig. 1884.

Die Musiklehre wurde in der von Johann de Muris eingeschlagenen, der Praxis zugekehrten Richtung fortgebildet von Egidius Zamorensis (Spanier), Elias Salomo (c. 1274), Engelbertus Admontensis (Steiermark, † 1331), John of Tewkesbury, Thomas Walsingham (beide in England), Prosdocimus de Beldomandis (Padua, schrieb 1408—12), Anselm von Parma; an sie schlossen sich die Theoretiker der Blütezeit des Kontrapunkts an, die sich um die Niederländer gruppieren: Philipp von Caserta, Adam von Fulda, John Hanboys und Johann Hothby[1]) (England), vor allem aber die drei grofsen Theoretiker zu Neapel: Guglielmus Guarneri, Bernardus Hycaert, Joannes Tinctoris (1446 bis 1511), sämtlich Niederländer, und der Italiener Franchinus Gafurius (1451—1522). Sie vollendeten die Theorie der polyphonen Musik und versuchten die moderne Anschauung und Lehre mit der griechischen Überlieferung, von der man nicht loskommen wollte noch konnte, zu vermitteln. Zu erwähnen wäre noch der Spanier Bartolomeo Ramos de Pareja (geb. 1440), der zu Bologna lehrte, sofern er für die mehrstimmige Musik zuerst die temperierte Stimmung geraten haben soll. (?) Die Entwickelung schlofs ab mit Henricus Loritus genannt Glareanus (geb. 1488 zu Glarus, † 1563),[2]) welcher die 8 Kirchentöne auf 12 vermehrte, indem er die in der weltlichen Musik längst üblichen Reihen von C (Jonisch) und A (äolisch) in das System hereinahm; endlich Giuseppe Zarlino[3]) (1517—1590, Kapellmeister zu S. Marco in Venedig) mit seinem Werke „Le Institutioni Harmoniche" (1562).

Mit diesen Namen haben wir die Grenze unserer Periode weit überschritten und die grofsen Theoretiker des Zeitalters der Niederländer aufgeführt, um in der Schilderung desselben nicht aufgehalten zu sein. Es ist dabei von selbst klar, dafs die Entwickelung und Ausbildung der Theorie Hand in Hand

1) U. Kornmüller, *Johann Hothby.* K. M. J. B. 1893. A. W. Schmidt, *Die Calliopea legale des Joh. Hothby.* Leipzig. 1877.

2) A. W. Fritsche, *Glarean.* Frauenfeld. 1890. — P. Bohn, *Glareani Dodecachordon Basileae MDXLVII.* Übers., Publicationen ä. M. W. 16. Leipzig. 1888.

3) Über dessen Theorie s. K. Bendorf, *Sethus Calvisius als Musiktheoretiker.* Leipzig. 1894. — H. Riemann, *Zarlino als harmonischer Dualist.* M. H. f. M. G. XII, 155, 174.

mit der Praxis ging, daſs wir nur in der Darstellung und um der Kürze der Darstellung willen Theorie und Praxis scheiden.

Die musica mensurata drang nur allmählich in die Kirche ein; im 15. Jahrhundert aber hat sie dieselbe erobert und wunderbar rasch sehen wir auf dem mühsam in 5 Jahrhunderten errungenen Grunde die romantischeste aller Künste eine erste, herrliche Blüte entfalten.

4. Der Diskantus und die Fauxbourdons.[1]) Die Kunst des mehrstimmigen Gesangs fand vor allem in Frankreich weitere Ausbildung. Die nächst höhere Stufe der Entwickelung bezeichnet der Diskantus; in ihm erblickt man das Mittelglied zwischen dem Organum Hucbalds und dem ausgebildeten Kontrapunkt der Niederländer.

Streng genommen, der Sache nach, verdient schon das Organum Hucbalds den Namen des Diskantus, ja den des Kontrapunkts: es wird ja der ersten oder Grundstimme eine zweite (discantus) entgegengestellt und jeder Note der einen Stimme entspricht eine Note der andern (punctum contra punctum). Allein man hat sich gewöhnt, unter Kontrapunkt nur die ausgebildeten Formen des mehrstimmigen Satzes zu befassen und mit dem Diskantus die Form des zweistimmigen Gesanges im engeren Sinn zu bezeichnen, welche das dem mehrstimmigen Satze wesentliche Prinzip der Gegenbewegung in den Stimmen durch praktische Übung ausbildete und zum ausgearbeiteten Kontrapunkt, dem Mensur und schriftliche Fixierung wesentlich ist, überleitete. Die Bezeichnung ist also nur eine geschichtliche, nicht eine sachliche, zumal der Übergang ein flieſsender ist.

Der discantus entwickelte sich zunächst ganz von selbst durch die praktische Übung. Während der eine Sänger den cantus firmus d. i. die Grundstimme, die gregorianische Melodie festhielt (daher tenor), machte der andere Sänger, wohl um den Vortrag zu beleben, die Gegenbewegung zu den Schritten des Tenors: steigt der Tenor um eine Stufe, so fällt der Diskant u. s. f. Dies ist die Form des einfachen Diskants, durch welchen sich dem Ohre die Schönheit des Terzklanges aufdrängte, trotz aller die Terz verpönenden Theorien. Von dem einfachen Diskant, der Ton gegen Ton

[1]) R. Hirschfeld, *Notizen zur mittelalterlichen Musikgeschichte.* M. H. f. M. G. XVII, 61 f.

setzt oder unisono mit dem Tenor geht, unterschied man den „verzierten“ Diskant (fleurettes), welcher in bunten Figuren, in Melismen besteht, mit welchen der Sänger nach seinem Geschmack und nach seinem musikalischen Instinkt die Tenortöne umrankt. Weil nun der Tenor die tiefere Stimme bildete, der Diskant die obere, so hat sich die Bezeichnung Diskant für die Oberstimme beim Gesang bis heute erhalten.

Der Diskant geschah ohne Noten; es war also contrapunctus a mente im Gegensatz zu dem contrapunctus a penna (res facta), d. h. ein extemporierter Diskant im Gegensatz zum fertig ausgeschriebenen polyphonen Satz. Unter den französischen Diskantisten werden als die berühmtesten genannt: Lescurel, Tapissier, Carmen, Cesaris („das Erstaunen von ganz Paris“). Von Frankreich verbreitete sich diese Art des Gesanges (ars discantandi) überallhin; allmählich kam zur zweiten Stimme eine dritte und vierte (motetus, triplum, quadruplum, tenor); der mehr als zweistimmige Satz forderte die Fixierung durch die Notenschrift, da ohne solche die genaue Ausführung der Stimmen allzuschwierig wurde. Mehr und mehr tritt nun die „res facta“ in den Vordergrund, der Tonsetzer wird die Hauptperson, der Sänger hat nur noch den fertigen Satz auszuführen. Vielleicht schon im 12. Jahrhundert, sicher aber im 13. Jahrhundert, besitzt Frankreich mehrstimmige (2-, 3- bis 4-stimmige) Sätze: genannt werden Perotin le Grand in Paris, Pierre de la Croix, Aristoteles, Franco von Paris, Adam de la Hale, Gilon Ferrant, Jehan de la Fontaine, Moniot d'Arras, Moniot de Paris, Thomas Herrier. Mit der Ausbildung des mehrstimmigen Satzes macht sich das Prinzip der Nachahmung als des Bandes, welches die Stimmen einheitlich zusammenhält, mit der Zeit das der Umkehrung als der doppelten Nachahmung geltend. Wenigstens finden sich davon schon frühe Ansätze.

In Frankreich wurden für die rechte Art zu dechantieren Schulen (maitrises) gegründet; unter allen leuchtete die chapelle musique du roi hervor, die von dem Kanzler Gerson gegründete Kathedralschule von Notre Dame in Paris.

In Toulouse gründete Papst Urban V. eine solche Schule. Von Avignon, wo 1309—1377 der Sitz der Päpste war, kam die Kunst mit der päpstlichen Kapelle nach Rom.[1])

[1]) Kapelle bezeichnete zunächst den zum Gottesdienst bestimmten Raum, in übertragener Weise die Gesamtheit der Personen, welche die

In Belgien wurde Tournay ein neuer Mittelpunkt; ein Denkmal desselben bildet die Messe von Tournay c. 1270. In Flandern, Artois, Hennegau fand die Kunst jetzt Heimat und Pflege.

Eine weitere Übergangsform zu dem ausgebildeten Kontrapunkt bezeichnet man mit den sogenannten faux bourdons, falsi bordoni, zu deutsch: uneigentlichen Grundstimmen.

Unter den Fauxbourdons[1]) versteht man eine besondere Art des Organums: während die organisierenden (d. h. begleitenden) Stimmen des älteren Organums die Quinte und Oktave (vollkommene Konsonanzen) der Hauptstimme (Tenor, die zu begleitende Stimme) ausführen, singen sie bei den Fauxbourdons die Terzen und Sexten zu den Tönen des hier in der Oberstimme liegenden cantus firmus; die begleitenden Stimmen heifsen die bourdonnierenden Stimmen. Diese haben mehr die Bedeutung von harmonischen Füllstimmen, als von realen Neben- und Gegenstimmen; das Verfahren ist mehr Harmonisierung als Polyphonie. Es gewöhnte das Ohr an den Wohlklang der Terzen und Sexten.

Woher der Name kommt, ist nicht ganz sicher. Am wahrscheinlichsten ist die Erklärung, dafs jene Singweise geheifsen habe „Psalmodieren mit dem Falso bordone, d. h. mit der uneigentlichen Grundstimme, weil nicht die eigentliche Grundstimme der Harmoniefolge, sondern ihre umgekehrte Terz den Bafs abgab“;[1]) der tenor heifst nämlich auch bordone (von bordon, Stab, Stütze oder bordonale, Träger); da er nicht die wirkliche Grundstimme singt, ist er ein falscher, d. i. uneigentlicher Tenor. Später bezeichnete man mit dem Ausdruck ganz allgemein die verschiedenen Arten der mehrstimmigen Psalmodie.

zu bestimmter Zeit an der Kapelle abzuhaltenden Gottesdienste auszuführen hatten, speziell die Sänger. Die päpstliche Sängerkapelle hielt ihren täglichen Gottesdienst und die gesungene Konventualmesse zu Rom in den Kapellen, welche als päpstliche betrachtet wurden. Unter Sixtus IV. (1471–1484) wurde die sixtinische Kapelle im Vatikan der regelmäfsige Ort für die Gesangsofficien der päpstlichen Kapelle, die seither „sixtinische Kapelle“ heifst. Von Avignon her war die französische Singweise herrschend geworden. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts begann der Einflufs der niederländischen Musik, welche bis auf Palestrina die Führung behielt.

[1]) G. Adler, *Studie zur Geschichte der Harmonie*. Sitzungs-Ber. der philos. histor. Klasse der kais. Akademie der Wissensch. Wien. 1881. B. 98. S. 781 ff.

Die **Orgel**, dieses für die Ausbildung der polyphonen Musik so wichtige Instrument, wurde in unserer Periode durch die Erfindung des Orgelpedals vervollkommnet, welche wahrscheinlich (nach Fétis) dem Brabanter Instrumentenmacher **Ludwig van Valbeke** (c. 1300) zuzuschreiben ist.

Zweiter Abschnitt.
Die Ausbildung des mehrstimmigen Gesanges unter der Führung der niederländischen Meister.
1380—1565.

Die Zeit der Renaissance, diese Zeit, da der künstlerische Genius überall Knospen ansetzte und neue Blüten trieb, ist auch für unsere Kunst die Zeit, da die Polyphonie eine erste Blüte erreichte. Wir sehen Werke erstehen, welche auch vom modernen Standpunkte aus den Namen von Kunstwerken in vollem Maſse verdienen. Aber noch haftet ihnen etwas jünglinghaft Eckiges, jungfräulich Herbes an, wir stoſsen bei aller knospenhaft hervorbrechenden Anmut auf melodische Härten, kontrapunktische Unbeholfenheit, harmonische Leerklänge, weshalb wir die Denkmäler dieser Periode als die Vorläufer der eigentlichen klassischen Periode ansehen.

Die Träger der ganzen Entwickelung sind vorzugsweise die Meister, welche den niederländischen Schulen ihre Bildung verdanken. Die Niederländer beginnen das gesamte europäische Musikwesen zu beherrschen, ohne daſs jedoch dadurch eine eigentümliche Entwickelung bei den übrigen Nationen ausgeschlossen gewesen wäre; denn nicht nur erhalten die Niederländer die Kunst des Kontrapunkts von Frankreich, sondern es finden sich namentlich auch in Deutschland und England schon bedeutsame Anfänge, und es lassen sich überall schon die Keime und Ansätze zu den besonderen Entwickelungen der nächsten Periode erkennen.

Daſs gerade die Niederländer der Musik eine Pflegestätte bereiteten, erklärt sich aus verschiedenen Gründen. Nirgends, weder in Deutschland, wo die geistliche Macht mit der weltlichen auf Leben und Tod rang, noch in Frankreich und

---

Quellen: E. van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX. siècle.* Bruxelles. 1872 ff. (bis jetzt 8 B.). — R. G. Kiesewetter, *Über die Verdienste der Niederländer.* Amsterdam. 1829. — W. Bäumker, *Niederländ. geistl. Lieder nebst ihren Singweisen aus Handschriften des XV. Jahrh.* V. Schr. f. M. W. IV, 158, 287.

England, wo Krieg an Krieg sich reihte, noch in Italien, das an Fehden überreich war, schien am Eingang unserer Periode die Zeit dazu angethan, jenes ruhige Behagen und behäbige Genieſsen aufkommen zu lassen, welches die Grundbedingung einer fruchtbaren Übung und Entwickelung der Tonkunst ist. Diese setzt vor allem einen gewissen Grad von beschaulicher Bequemlichkeit voraus, unter Fehden und Kampf ist für sie keine Stätte.

Solche Ruhe bot in jener Zeit das kräftige Volk der Niederländer. Spieſsbürgerlicher Prosa stand ein durch den Handel geöffneter Blick fürs Groſse zur Seite; die kaufmännische Lebensweise war auf solide Bildung gestützt; bei aller Nüchternheit und Trockenheit fehlte es nicht an jener heiteren frischen Lebensauffassung und gesunden Freude, die bei einem geistig gesund angelegten Volke sich aus befriedigenden materiellen Verhältnissen immer ergiebt. Der Reichtum erstickte nicht die jugendliche Frische des mannhaften Stammes; denn der Reichtum war die Frucht des gemeinsamen Gewerbsfleiſses, die gemeinsame Errungenschaft der Anstrengung jedes Einzelnen. Es entsprach dem hieraus erwachsenden Gemeinsinn die polyphone Musik: jede Stimme ist selbständig, aber sie ist gebunden durch die andern und erhält Bedeutung nur durch das Ganze und in dem Ganzen.

Die geistige Heimat der Tonkunst blieb für die Niederländer die Kirche. Verschmähten es auch die Tonsetzer nicht, für profane Zwecke zu komponieren, so erachteten sie es doch als ihre gröſste und heiligste Aufgabe, mit ihrer Kunst der Kirche zu dienen, die edelsten Blüten des Genius dem Höchsten darzubringen. Wie Michel Angelo von der Malerei, so dachten sie von der Musik: „Die echte Malerei ist edel und fromm durch den Geist, in dem sie arbeitet; denn nichts erhebt die Seele des Einsichtigen mehr und zieht sie mehr zur Frömmigkeit, als die Mühe, etwas Vollendetes zu schaffen. Gott aber ist die Vollendung und, wer dieser nachstrebt, strebt dem Göttlichen nach.“

Dabei legten sie es keineswegs darauf an, für die Kirche einen besonderen Styl auszubilden, anders zu schaffen als sonst: sie glaubten der Forderung, kirchlich würdig zu komponieren, damit zu genügen, daſs sie der Kirche ihr Bestes und Schönstes darreichten, für die gottesdienstliche Musik ihre ganze Kraft und höchste Kunst einsetzten.

In völlig harmloser Weise benützten die niederländischen Meister nicht blofs die Melodien des Kirchengesanges, sondern auch weltliche Volksweisen als Tenor für ihre zum gottesdienstlichen Gebrauche bestimmten kontrapunktischen Tonwerke. Der Tonkünstler ist wesentlich Kontrapunktist, Tonsetzer; mit der Erfindung der Melodie gab er sich im allgemeinen nicht ab, seine Kunst beschränkte sich auf den polyphonen Satz. Nach dieser Melodie wurde dann die Messe benannt; so z. B. Missa des rouges nez („Von den roten Nasen"), Missa baisez-moi („Küsse mich"), Missa o Venus bella („O schöne Venus"); besonders beliebt als Tenor für polyphone Messen war die Weise „L'omme armé." Das Verfahren, eine ernste Kirchenkomposition über einer weltlichen Volksweise aufzubauen, hatte für niemand etwas Anstöfsiges, denn einmal ging — wenigstens für die Mehrzahl der Zuhörer — die Melodie im kunstvollen Stimmengeflecht so verloren, dafs man sie kaum mehr erkannte und kein Andächtiger durch die Erinnerung an den profanen Text gestört wurde; sodann lag dieses naive Vermengen des Heiligen und Profanen, der Pietät und des derben Humors im Zuge der Zeit: man denke an die Naivetät der Maler, die den Herrn und die Heiligen harmlos in niederländischer kleinbürgerlicher Umgebung malten, an den derben Humor, der an gewissen Festen selbst im Gotteshaus geduldet wurde, an die seltsamen, fratzenhaften Steinbilder, mit welchen die Baumeister die erhabensten Bauwerke zierten.

Mochte die profane Melodie, gleichsam der Holzreifen, der zwar dem Blumenkranze Form und Gestalt giebt, selbst aber durch die Blumen und Blätter verdeckt wird, dem Tonwerk eine bestimmte Physiognomie verleihen, ein unkirchliches Gepräge gab sie ihm keineswegs. Ist doch das polyphone Tonwerk so recht das Kunstwerk der Kirche, das zu voller Geltung und Wirkung kommt erst in den erhabenen Hallen des romanischen oder gotischen Domes; schon die Analogie des Konstruktionsprinzips erzeugt eine wundersame Harmonie zwischen dem Tonwerk und zwischen dem heiligen, erhabenen Raum, da es erklingt; wie da Bogen gegen Bogen steht, sich verschlingend und verbindend im Geäst, so steht Stimme gegen Stimme, Akkord gegen Akkord, die volle Wirkung giebt nur das ganze Kunstwerk; die vorherrschende Stimmung

ist die des Erhabenen, einen Unterschied begründet die leichtere oder schwerere Fügung, die weite oder gedrungene Stimmführung, die reichere oder ärmere Harmonie entsprechend den Unterschieden des Schwerlastenden und des Graziösen, des Strengen und des Gemäfsigten, des prächtig Geschmückten und schlicht Einfachen in der Architektur. Zudem stimmte die gemessene Objektivität und Ruhe der polyphonen Musik, die jede leidenschaftliche Bewegung ausschlofs, die streng-gemessene Haltung und die zuweilen schroffe Härte der Form zu dem priesterlichen Berufe der Tonkunst: sie erhielt dadurch den Charakter hoher Idealität und Unberührtheit, einer gewissen Transcendenz, und erschien als das musikalische Gegenbild der die auseinanderdrängenden Völker und Individuen durch feste Ordnung zusammenhaltenden Kirche.

So kann man in der That die polyphone Messe einen Dom in Tönen nennen; es ist, als würde die ganze Pracht der kunstvollen Hallen und Gewölbe zu flüssigem Klange; die Musik ist „aufgetaute Architektur." In der Komposition der Messe suchte und bekundete der Tonsetzer die Meisterschaft.

Eine zweite Form, welche die Niederländer unserer Periode feststellten und ausbildeten, ist die der Motette, von „Mot," Motto, Denkspruch, weil der cantus firmus (tenor) häufig eine dem Ritualgesange entlehnte kürzere Notenzeile war, um welche die übrigen Stimmen in kontrapunktischem Gewebe sich bewegten. Auch hier herrscht der erhabene Styl vor; gegen den Inhalt war man im allgemeinen gleichgültig (eine Ausnahme macht Josquin, von dem ein Zeitgenosse sagt, kein anderer habe es in gleichem Mafse verstanden, die Bewegungen der Affekte auszudrücken); man komponierte Gelegenheits-Motetten, Trauer-Motetten, Dedikations-Motetten, biblische Geschichten (ohne jede dramatische Färbung), ja sogar die Stammbäume Jesu bei Lukas und Matthäus u. a.; was in der Kirche sonst im liturgischen Lesetone gesungen wurde, das eignete sich, um eine Motette darüber aufzubauen. Von grofser Bedeutung sind die weltlichen polyphonen Lieder, welche uns von den Niederländern erhalten sind: französische Chansons, burgundische, italienische und niederländische Volksweisen sind in kunstvoller Weise mehrstimmig bearbeitet, voll Anmut und Feinsinnigkeit.

Die Lieblingsform der feineren Gesellschaft bildete das

Madrigal, das 3—6stimmige Chorlied weltlichen, meist erotischen Inhalts. Die Kunstform selbst wird auf die provençalischen Troubadours zurückgeführt und wurde zuerst von Archadelt und Willaert für die polyphone Musik verwendet. Der Name bedeutet „Schäferlied" (mandra = Schäfer, gal = Lied) und bezeichnet ein erotisches Lied von gedrungener Kürze (höchstens 12—15 Zeilen). Während sich der Komponist bei der Motette an den von anderwärtsher entlehnten tenor zu halten pflegte, wurden im Madrigal sämtliche Motive und Stimmen frei erfunden, und die Form erhielt dadurch eine besonders fein pointierte Geschlossenheit. An das Madrigal knüpfte die spätere monodische Musik an und es erscheint daher als die Kunstform der Zukunft.

Was endlich die Person des Tonsetzers betrifft, so ist charakteristisch, daſs die Künste nicht in ihrer Vereinzelung betrieben wurden, sondern daſs, wer in Einer ein Meister sein wollte, in den übrigen ein gewisses Maſs von Kenntnissen und Fertigkeiten haben muſste. Da hob dann eine Kunst die andere, der künstlerische Gesichtskreis wurde erweitert, das künstlerische Urteil geschärft und geläutert; nur so erklärt sich das herrliche Aufblühen aller Künste in dem wunderbaren Zeitalter, nur so die Beherrschung der Form und der Sinn für das feine Maſs. Auch der Musiker muſste teilhaben an der Vielseitigkeit des Künstlertums, die so groſsartig in einem Michel Angelo, dem Dichter, Maler, Bildhauer und Architekten vertreten ist.

Die Periode gliedert sich in zwei, beziehungsweise drei Epochen.

Die erste wird durch den Namen und die Werke Dufays charakterisiert; noch überwiegt die Arbeit; das Hauptziel beim Schaffen ist die Korrektheit in der Handhabung der harmonischen Mittel. Der Satz ist einfach und durchsichtig, aber auch oftmals hart, schwerfällig, ungelenk. Man nennt diese Epoche — und die Benennung trifft zu — die des einfachen Kontrapunkts.

Die zweite Epoche, welche durch Ockenheim ihr Gepräge erhält, bildet die Kunst des Kontrapunkts aufs feinste aus, worüber freilich an die Stelle von Schönheit und Anmut oft formalistische Spitzfindigkeit tritt. Man nennt diese Epoche die des künstlichen Kontrapunkts. In dieser Epoche wurden

auch die sogenannten „Künste der Niederländer" auf die Spitze getrieben. Unter denselben ist eine Art von musikalischer Stenographie zu verstehen: man liebte es, ein mehrstimmiges Gesangsstück in Gestalt einer einzigen Stimme auszudrücken, sei es, um wenigstens auf dem Papiere dem Prinzipe der nach der kirchlichen Observanz streng genommen allein zulässigen Homophonie zu genügen, sei es, um sich der Mühe des Ausschreibens der einzelnen Stimmen zu entheben, sei es aus Sucht nach Künsteleien. Man deutete durch den sogenannten „Canon" (d. i. Schlüssel) an, wie die Noten in jeder einzelnen Stimme aufzufassen seien: z. B. es solle die Tonfolge durch die zweite Stimme in anderer Tonart, oder in anderer rhythmischer Gestalt, oder in entgegengesetzter Folge gesungen werden u. s. f. So hiefs z. B. canit more Hebraeorum (Singt nach Art der Juden) so viel, wie: drehe die Tonfolge um, singe von hinten nach vornen; oder Clama ne cesses: lafs alle Pausen weg: oder $^{13}/_{7}$: in der zweiten Stimme sollen 13 breves in derselben Zeit gesungen werden, wie 7 breves, welche das Zeichen des integer valor haben, d. h. bei unverändertem Tempo. Man liebte diese Canons oder Anweisungen, wie die vorliegende Tonfolge aufzufassen, beziehungsweise zu verändern sei, in Verse oder witzige Wortspiele zu kleiden, so dafs sie mit der Zeit zu förmlichen „Rätseln" wurden, welche dem Sänger viel Kopfzerbrechens bereiteten und den Eindruck müfsiger und gesuchter Künstelei machten.

In Josquin de Prèz und Orlandus Lassus erreicht die zweite niederländische Schule die volle Höhe. Der letztere freilich bildet als Grofsmeister und Mittelpunkt der Tonkunst in Deutschland wieder eine besondere Schule für sich.

1. Die erste niederländische Schule (1380—1480). Das Haupt der ersten niederländischen Schule (1380—1480) und in seinen Werken deren Typus ist Wilhelm du Fay,[1]) geboren zu Chymay im Hennegau nicht vor 1400, 1428—1437 Mitglied der päpstlichen Kapelle, dann am Hofe zu Burgund, in Savoyen, vielleicht auch in Paris, seit 1450 in Cambrai, wo er 27. November 1474 gestorben ist.

Mit ihm sind als Begründer der neuen Kunst des Kontrapunkts zu betrachten sein Zeitgenosse und Landsmann Egidius

[1]) F. H. Haberl, *Wilhelm du Fay. Monogr. Studie über dessen Leben und Werke.* In der V. Schr. f. M. W. I. S. 897 ff.

Binchois (geb. um 1400 in Binshe (Hennegau), Kapellmeister am Hofe Philipps des Guten in Burgund, † zu Lille 1460), und der Engländer John Dunstable († 1458).

In Deutschland hatte der Kontrapunkt schon vor Dufay gleichfalls Pflege gefunden und, wie das Lochheimer Liederbuch beweist, eine ziemliche Vollendung erreicht (s. u.). Aber die Führerschaft hatten meist die Niederländer, sie waren die Herren. Auch in Italien fand die neue Kunst Boden. Hier machte sich schon frühe der dem Italiener eigentümliche Sinn für Wohlklang und natürlichen Fluſs der Melodik, geltend. Zwar hatten auch hier die niederländischen Meister, deren Kunst die höher entwickelte war, die Oberherrschaft, aber die italienische Kunst wirkte auf sie merkbar in der Richtung auf gröſsere Anmut der Stimmführung und Abschleifung der harmonischen Härten ein, bis sie selbst die Führung übernahm. Die Niederländer faſsten in den Kapellen der weltlichen und geistlichen Würdenträger Fuſs, und so drang niederländische Musik bei allen Völkern ein. Vor allem blühte in Rom und Florenz niederländischer Chorgesang, in Rom schon seit 1380, begünstigt von dem Papst und den hohen Geschlechtern.

Den Übergang zur nächsten Epoche bilden Firmin Caron, Johannes Regis, Sänger Karls des Kühnen, † 1480, Heinrich, genannt Heyne (Hayne, Ayne) von Ghizeghem, „chantre et valet de chambre" Karls des Kühnen c. 1468; sie teilen, soweit dies die wenigen in dem Archiv der päpstlichen Kapelle von ihnen erhaltenen Werke erkennen lassen (von Caron ist nichts erhalten), mit der ersten niederländischen Schule die Schlichtheit und Korrektheit des Satzes, lassen aber bereits die Hinneigung zu dem geistreichen Formalismus der zweiten Schule erkennen.

2. Die zweite niederländische Schule. Die zweite niederländische Schule (1480—1565) faſst die gesamte Entwickelung der niederländischen Musik von Ockenheim bis Orlandus Lassus zusammen: dieselbe gruppiert sich um die drei genialen Meister: Ockenheim, Josquino und Lassus.

Die Bildung und die Wirksamkeit dieser Meister fällt in die jünglinghaft strebende Renaissanceperiode. Das Grundwesen dieser Zeit prägt sich auch in ihren musikalischen Denkmälern aus.

Ein neuer Morgen bricht an, aber noch lagern überall

die nächtigen Schatten; die Fesseln sind gesprengt, aber noch bewegt man sich in denselben, als trüge man sie noch. Das Streben und Ringen nach Neuem ist gepaart mit zähem, vielfach unwillkürlichem Hängen am Alten; in die neue Welt, die den Geistern in Wissenschaft und Kunst mit der Wiederentdeckung der Antike erschlossen war, leuchtet die mittelalterliche romantische noch herein. Man nahm z. B. in der Baukunst die Motive aus der Antike, aber man verwob darein mittelalterliche Ideen. In die Kunst wie in das Leben kam daher etwas Widerspruchsvolles: während der kühne Forschergeist schon den Horizont der damaligen Weltanschauung überflogen hatte, herrschte thatsächlich doch immer noch das Dogma und die Hierarchie; während man in Architektur und Malerei die Alten nachahmen wollte, steckte man doch immer noch voll Romantik; während man Platon und Aristoteles studierte, legte man die eigenen Ideen doch in sie hinein. Dies prägte auch der Musik den eigentümlichen Charakter des Widerspruchs auf: die anmutigste Formschönheit steht hart neben dem herbsten, abstrusesten Formalismus; die freie Phantasie des Künstlers, ob sie auch das Urbild der Kunst, die lautere Schönheit oft anstreift, bleibt immer wieder gebunden in die pedantische Schulregel grauer Theorie. Es war ein Glück, dafs die niederländischen Meister unter der Sonne Italiens wirkten; der herbe, nordische Sinn, die anererbte grübelnde Strenge der Kontrapunktisten konnten doch der italienischen Luft nicht gänzlich widerstehen; der italienische Sinn für edle, freie, schön geordnete Formen errang auch hier zuletzt die Herrschaft: einem Italiener, Palestrina war es vorbehalten, das Erbe der Niederländer anzutreten und der von ihnen nahezu bis zur klassischen Höhe geführten Kunst den Zauber lichter Anmut und den Adel reiner Schönheit aufzuprägen.

In unsere Periode fällt die für die Entwickelung der Musik hochwichtige Anwendung des Notendrucks mit beweglichen Typen, welche dem Italiener Ottaviano dei Petrucci, geb. den 14. Juni 1466 zu Fossombrone bei Urbino im Kirchenstaat, zugeschrieben wird. Erst in Venedig (1502—1511), dann in Fossombrone (1513—1523) als Verleger thätig, hat er das Verdienst, die Meister-Werke der Zeit durch den Druck verbreitet und erhalten zu haben. Der erste, der mit beweglichen Notentypen druckte, ist jedoch ein Deutscher, Jörg Reyser zu Augsburg (1481).

Die Instrumentalmusik war noch nicht von selbständiger Bedeutung. Es gab wohl eine schöne Anzahl von Instrumenten. Die Spielleute hatten Saiten- und Blasinstrumente aller Gröfsen und Arten im Gebrauch: Harpffen, Psalter, Hackbrett, Laute, Quinterne; grofs Geigen, klein Geigen, Trumscheit; Schalmei, Bombart (Bafsoboe), Schwegel, Zwergpfeif, Feldtrummet, Clareton, mehrerlei Flöten, Krummhörner u. s. f.

Aber aufser der Laute und der Orgel, für welche man eine besondere Satzweise und Notenschrift hatte, zählten die Instrumente in der eigentlichen musikalischen Kunst noch nicht mit. Die Instrumente wurden als Ersatz für die menschliche Stimme oder zur Verstärkung des Klanges verwendet und spielten dann einfach die Singstimmen. Die Tonkunst war wesentlich Gesangsmusik. Gleichwohl ist der Einflufs, den das Emporkommen und die Heranziehung der Instrumentalmusik auf den musikalischen Geschmack und damit auf die Musik selbst ausübte, nicht zu unterschätzen; das Ohr gewöhnte sich an einen gröfseren Umfang des Tongebiets, sowie an den Reiz gröfserer Beweglichkeit der Stimmen.

Ockenheim und seine Schule. Der geistige Vater der zweiten niederländischen Schule ist der als Komponist und als Lehrer gleich hoch gefeierte Johannes Okeghem[1]) (Ockenheim, Okekem, Okenghem, Okergen), geboren zwischen 1430 und 1440 zu Bavay im Hennegau, 1461 Kapellsänger Karls VII. von Frankreich, seit 1484 Thesaurius der Abtei St. Martin zu Tours und Vorstand der Kapelle des Königs Louis XI. von Frankreich, † c. 1515. Er ist der Patriarch des Kontrapunkts und der kanonischen Künste. Von ihm datiert der Glanz der niederländischen Schule, deren Licht- und Schattenseiten er repräsentiert; er ist der Meister im künstlichen Kontrapunkt; bei vielem Gelungenen findet sich trocken Formalistisches und Künstliches.

Von seinen Werken sind 17 Messen, darunter die Messe „Cujusvis toni," 4 drei- und vierstimmige Motetten, die Sequenz „Miles mirae probitatis" und ein Rätselkanon bekannt geworden.

Unter Ockenheims Zeitgenossen ragt in erster Linie Jakob

---

[1]) *Biographisches* in den M. H. f. M. G. 11, 87. Vgl. Brenet, *Jean de Okeghem*. Paris. 1898.

Hobrecht[1]) (Obrecht), hervor, geb. 1430 zu Utrecht, Kapellmeister an der Kathedrale zu Utrecht 1465, an Notre Dame zu Antwerpen 1492, † zwischen 1504 und 1507. Er war ein aufserordentlich fruchtbarer Tonsetzer, fertig und gewandt in den kontrapunktischen Künsten und als Komponist, wie als Lehrer weithin berühmt.

Er schrieb viele Messen: („Je ne demande," „Graecorum," „Fortuna desperata," „Malheur me batt," „Salve diva parens," „Si dedero," „Ave Regina coelorum," „Petrus Apostolus," „Scoen lief," „Beata viscera,") teils bei Petrucci (1503) und Graphäus gedruckt, teils in den päpstlichen Archiven als Manuskripte; eine grofse Anzahl Motetten, eine vierstimmige Passion, vierstimmige Hymnen und Chansons. Aus Ockenheims Schule ging eine Reihe der bedeutendsten Tonsetzer hervor, welche den Ruhm und die Kunst ihres Meisters in allen Ländern verbreiteten: Alexander Agricola (c. 1446—1506, Kaplan und Kapellsänger des Königs Philipps des Schönen, † zu Valladolid), Antonius Brumel, Loyset Compère († 1518 als Kanonikus der Kathedrale zu St. Quentin), Gaspar van Werbecke (geb. 1440 zu Oudenarde in Flandern, Sänger in Mailand bis 1490), Pierre de la Rue (1492—1510), Sänger am Hofe zu Burgund, von ihm sind 30—40 Messen, eine grofse Anzahl Motetten und Chansons erhalten), vor allem aber als der erste und genialste Meister der niederländischen Schule vor Lassus Josquino de Prèz;[2]) denn er ist nicht blofs, wie die andern, ein vollendeter Meister in dem künstlichsten Kontrapunkt, sondern das, was er schafft, trägt den Stempel der Genialität. „Josquin ist der Noten Meister, die haben's müssen machen, wie er wollt'; die andern Sangmeister müssen's machen wie es die Noten wollen" — mit diesen Worten hat Luther den Meister am schlagendsten gekennzeichnet; er ist nicht mehr der mühsam arbeitende, sondern der frei und genial schaffende Meister. Aber andererseits hat auch er vielfach

[1]) Jakob Obrecht, *Missa super fortuna desperata* zu 4 Stimmen. 1508. Neue Part. A. von R. Eitner. Amsterdam. 1880.

[2]) Josquin Deprès: *Eine Sammlung ausgewählter Kompositionen zu 4, 5, 6 Stimmen, bestehend in einer Messe, Motetten, Psalmen und Chansons, in Partitur gesetzt und mit einem Klavier-Auszug versehen unter Mitwirkung von Raym. Schlecht und R. Eitner, veröffentlicht von F. Commer.* Berlin. 1875. (6. Publikation der Gesellschaft für Musikforschung).

in rein formalen Künsteleien seine Kraft versucht und damit die eigentliche Aufgabe der Tonkunst verkannt, ihr Ziel auch für die von ihm beherrschten Schüler verrückt.

Jodocus Pratensis, Josquinus a Prato, stammt aus dem Hennegau und scheint um 1450 geboren zu sein. Er genofs Ockenheims Unterricht und kam unter Sixtus IV. (1471—84) als Sänger in die päpstliche Kapelle, verliefs jedoch bald diese Stellung und lebte an dem Hofe Lorenzo des Prächtigen in Florenz. Umgeben von den Koryphäen der bildenden Kunst, selbst hoch gebildet und wohlgelitten wegen seines geistreichen Witzes entwickelte sich Josquin als Künstler und Mensch harmonisch. Er fiel in die glücklichste Zeit: denn schon war die Musik ein Lebensbedürfnis der besseren Gesellschaft, Sinn und Verständnis waren dafür geöffnet.

Später trat er in die Dienste Ludwigs XII., mit welchem er auf vertraulichem Fufse gelebt haben soll; seine letzten Lebensjahre verbrachte er in Burgund in dem Dienste des Kaisers Maximilian I. Er starb als Propst des Domkapitels zu Condé am 27. August 1521 und liegt im Chor der dortigen Kirche begraben. Auch in seinem äufseren Lebensgange ist er der Vertreter der Tonkunst seiner Zeit: die Musik forderte damals eine vielseitige gründliche Bildung, aber der Musiker nahm dafür auch eine hohe geachtete Stellung in der Gesellschaft ein.

Was Josquino an die Spitze der zeitgenössischen Meister stellt, ist eben seine persönliche Genialität: er beherrscht, soweit das auf dem damaligen technisch-musikalischen Standpunkte möglich war, das Material völlig; seine Werke zeigen eine künstlerische Entwickelung, eine wachsende Befreiung von den Härten und den Leerklängen der alten Schule und eine zunehmende Formenschönheit, die nicht selten an die Werke eines Palestrina mahnt. Bei ihm schimmert durch die allgemeine Grundstimmung individuelles Leben und Empfinden hindurch; er ist auch darin der Künstler, dafs er sein eigenes Wesen in die Arbeit legt, mit einem Worte, dafs er nicht arbeitet, sondern schafft.

Von seinen zahlreichen Werken sind über 32 Messen teils gedruckt, teils im Manuskript erhalten; aufserdem eine

[1]) M. H. f. M. G. 11, 132.

grofse Anzahl von Motetten und französischen Chansons; fast in allen gröfseren Sammelwerken des 16. Jahrhunderts findet sich sein Name, denn er war der Liebling der Zeit. Sein Einflufs reichte weithin durch seine Schüler; auf die deutsche Musik hat Josquin eingewirkt durch seinen genialen Schüler Heinrich Isaac (s. u.), der wiederum der Lehrer Ludwig Senfls gewesen ist; ebenso durch Adrian le petit Coclicus,[2]) geb. c. 1500, Verfasser eines 1552 erschienenen „Compendium musices" und Komponist von Psalmen (consolationes). Nach Spanien brachte Josquins Kunst der bedeutendste seiner Schüler Nikolaus Gombert[1]) (geb. zu Brügge, seit 1530 an der Kaiserlichen Kapelle zu Madrid), dessen Tonsätze sich durch Fülle der Harmonie und ebenmäfsigen, ununterbrochenen Flufs der Stimmführung auszeichnen. In Spanien finden wir ferner Bartolomeo Escobedo (der 1506—1554 in Rom weilte), den blinden Francesco Salinas (geb. zu Burgos 1512, † 1590 als Professor der Musik zu Salamanca), welcher, als einer der ersten, auf besondere Berücksichtigung des Textes drang, mit welchem es die niederländischen Tonsetzer zuweilen sehr leicht nahmen (s. bei Palestrina); endlich Christofero Morales (geb. zu Sevilla, um 1540 päpstlicher Sänger zu Rom), dessen Tonsätzen feuriger Schwung nachgerühmt wird (2 Bücher Messen, Lamentationen, Motetten, Magnifikats u. s. f.).

Von grofser Bedeutung unter Josquins Schülern ist endlich Jean Mouton (geb. zu Holling bei Metz, Kapellsänger der Könige Ludwigs XII. und Franz' I. von Frankreich, Kanonikus von Therouanne, † 1522 zu St. Quentin); seine Tonsätze (5 Messen, eine Anzahl Motetten und Psalmen sind erhalten) sind lichtvoll und klar, wiewohl der 8stimmige Quadrupelkanon „Nesciens mater" beweist, dafs er den spitzfindigsten kontrapunktischen Kunststücken gewachsen war. Sein und Josquins Schüler wiederum wurde Adrian Willaert,[1]) der erste Meister der venetianischen Tonschule, soweit von einer solchen innerhalb der niederländischen Schule die Rede sein kann. Geboren 1480 zu Brügge, nach andern zu Roulers, kam er 1516 nach Rom, wurde 1527 Kapellmeister am Dome zu San Marco in Venedig, wo er 1562 starb. Er war der erste, der für zwei Chöre komponierte. Aufserdem wurde ihm — freilich mit Un-

[1]) R. Eitner, *Adrian Willaert.* M. H. f. M. G. XIX, 81 ff.
[2]) Ders.: *Adrian le petit Coclicus ib. XXIX, 1 ff.*

recht — das Verdienst zugeschrieben, zuerst die Form des Madrigals in die musikalische Welt eingeführt zu haben; gepflegt hat er dieselbe mit großer Vorliebe und bedeutendem Erfolg. Das Verdienst, das Madrigal als Kunstform der feinen Gesellschaftsmusik eingeführt zu haben, gebührt wohl Jakob Archadelt[1]) (geb. 1514, erst in Florenz, dann 1539 in Rom, 1540 päpstlicher Sänger, folgte dem Herzog von Guise nach Paris), dessen erstes Buch Madrigale im Jahre 1538 erschienen ist.

Unter Willaerts Schülern, welche die Form des Madrigals eifrig pflegten, ist in erster Linie zu nennen Ciprian Rore[2]) (geb. 1516 zu Mecheln; eine Zeitlang am Hofe zu Ferrara, 1559 als zweiter Kapellmeister neben Willaert, 1563 dessen Nachfolger, † 1565 zu Parma). Ferner Andrea Gabrieli, geb. 1510 zu Venedig, 1536 Kapellsänger an der Markuskirche, 1566 zweiter Organist daselbst, † 1586. In der Musikgeschichte nimmt er ebenso als Komponist, wie als Meister in der Kunst des Orgelspiels eine hervorragende Stellung ein. Er ist der Lehrer des Nürnbergers Hans Leo Haßler (s. u.) und des norddeutschen „Organistenmachers“ Jan Pieters Sweelinck (s. u.). Unter seinen italienischen Schülern ist der bedeutendste Giovanni Gabrieli, sein Neffe, geb. 1557 zu Venedig, † 1612 als erster Organist an San Marco, Lehrer von Heinrich Schütz. Er schrieb mit Vorliebe für Doppel- und Tripelchor; überhaupt imponieren seine wie seines Oheims Werke ganz besonders durch Großartigkeit und Massigkeit des Aufbaus, wie durch Pracht und Fülle der Harmonie.

Weiter sind als SchülerWillaerts zu nennen: Constanzo Porta, geb. zu Cremona, † zu Loreto 1601, Francesco Viola, Kapellmeister Alphonsos d'Este (nicht zu verwechseln mit Alphonso Viola, dem Kapellmeister Hercules II. d'Este in Ferrara, der darum besondere Erwähnung verdient, weil er die Madrigal-Form, als der erste, zu dramatischen Stücken, sogenannten „pastorales“, verwendete, welche am Hofe zu Ferrara aufgeführt wurden: „Orbeche,“ „Il sacrificio,“ „Lo sfortunato,“ „Aretusa“), Baldassaro Donati, 1562 Kapellmeister der „kleinen Kapelle“ der Markuskirche zu Venedig, † 1603; Giovanni Croce, geb. zu Chioggia bei Venedig

[1]) R. Eitner, *Jakob Archadelt.* M. H. f. M. G. XIX, 121 ff. —
[2]) R. Eitner, *Ciprian Rore.* M. H. f. M. G. XXI, 41 ff.

1557 oder 1559, Donatis Nachfolger, † 1609:[1]) Emilio Cesare Martinengo, geb. zu Verona, 1609 an San Marco, und der Theoretiker Nicola Vincentino (geb. 1512, Hofkapellmeister und Musiklohrer der Este'schen Prinzen zu Ferrara, später in Rom, einer der ersten, welcher die später zur Monodie führende antikisierende Richtung anbahnte).

Cipriano Rores Schüler ist der grofse Theoretiker Giuseppe Zarlino, geb. 1517 zu Chioggia im Venetianischen, Nachfolger seines Lehrers am Dome zu San Marco, † 14. Februar 1590, (s. S. 128).

Noch sind als tüchtige Tonsetzer des Zeitalters zu erwähnen: Carpentras (Eleazar Genet), geb. 1475 zu Carpentras (Vaucluse), † 1532 in Avignon, ein fruchtbarer Kontrapunktist; Jacques de Buus, geb. zu Brügge, der eine Zeit lang neben Willaert als zweiter Organist an San Marco zu Venedig wirkte, dann aber nach Wien zog, wo er 1553—1564 als Organist an der Hofkapelle lebte; Clemens non papa (Jakob Clemens), der Kapellmeister Kaiser Karls V.

In England sind als tüchtige Kontrapunktisten zu nennen: Abingdon (durch Thomas Moores Grabschriften bekannt, † 1520), Fairfax, † 1514, John Taverner, John Marbeck (s. u.)

In Frankreich, der Heimat des Diskants, blühte gleichfalls die Kunst des Kontrapunkts; erwähnenswert ist Clément Jannequin, Schüler von Josquin do Prèz, weil er in gewissem Sinne als Programm-Musiker zu bezeichnen ist, wegen seiner „Inventions“ (Chansons) wie: „La bataille“ (auf die Schlacht bei Marignano 1515), „La guerre,“ „Le caquet des femmes,“ „Le chant des oiseaux,“ „La chasse de lièvre,“ „La chasse aux cerfs,“ „L'alouette,“ „Le rossignol,“ „La prise de Boulogne“; ferner Pierre Certon, Chormeister der St. Chapelle du Louvre zu Paris; und endlich Claude Goudimel.[2]) Goboron um 1505 zu Vaison bei Avignon, kam er gegen das Jahr 1535 nach Rom. Hier waren Animuccia und Giovanni Maria Nanini, die Koryphäen der späteren römischen Schule, vielleicht auch Palestrina (s. S. 155), seine Schüler, so dafs er mit Recht als der Vater der römischen Schule bezeichnet wird. Später

[1]) *Biogr. und Bibliogr.* s. M. H. f. M. G. XX, 23.

[2]) G. Becker, *Goudimel et son oeuvre. Notice biogr. et bibliogr., bulletin historique et littéraire de la société de l'histoire du protestantisme français.* Paris. 1885.

verließ er Rom, allem nach, weil sein Herz zur reformierten Kirche hinneigte. Er setzte die von Beza und Marot bearbeiteten, von Wilhelm Frank mit älteren und eigenen Melodien versehenen Psalmen in vier Stimmen und wurde so der erste Tonsetzer der reformierten Kirche. Ob er zu derselben übergetreten ist, wird noch bestritten. In der verhängnisvollen Bartholomäusnacht, am 24. August 1572, wurde er mit den Hugenotten erschlagen und sein Leichnam in den Rhône geworfen. Von seinen Kompositionen, die ausnahmslos auf französischem Boden erschienen sind, wurde in Italien nichts gedruckt. Man erkennt in ihnen deutlich den Vorgänger Palestrinas: sie haben etwas Inniges, sind vollstimmig gehalten, abhold aller Künstelei, durchsichtig in der Stimmführung. Mit ihm stehen wir an der Schwelle der klassischen Periode. Am Eingang steht der größte der niederländischen Meister, der würdig das Zeitalter abschließt und sowohl in Erfindungskraft und Ideenfülle, als in der Kunst des Satzes dem ersten Klassiker der Tonkunst die Hand reicht, der vor ihm nur die für seine Zeit vollendete Anmut und Grazie des Italieners, sowie die klar bewußte Richtung auf treue Unterordnung unter den gottesdienstlichen Zweck und unter das liturgische Wort voraus hat.

Orlandus Lassus. Roland de Lattre ist zu Mons im Hennegau 1530 geboren. Schon frühe wurde er als Chorknabe an der St. Nikolauskirche in Mons verwendet und soll wegen seiner schönen Stimme dreimal förmlich geraubt worden sein. Sein Leben war vom 12. Lebensjahre an ein stetes Wanderleben; er reiste im Gefolge Ferdinands de Gonzaga, des Vicekönigs von Sicilien, über Frankreich nach Italien, zunächst nach Palermo, dann nach Mailand (1548), Neapel, Rom, wo er die Kapellmeisterstelle im Lateran erhielt. Traurige Nachrichten von seinen Eltern, die er vor ihrem Tode noch

Quellen: S. W. Dehn, *Biographische Notiz über Roland de Lattre etc.* a. d. Französischen des H. Delmotte übersetzt etc. Berlin. 1837. — W. Bäumker, Orlandus de Lassus, der letzte große Meister der niederländischen Tonschule. Freiburg. 1878. — A. Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter Orlando de Lasso. In drei Büchern. 1. Buch. Mit vier Abbildungen. Leipzig. 1894. 3. Buch (Dokumente). 1895. Gesamtausgabe der Werke von Orlando di Lasso, hrsg. von F. X. Haberl und A. Sandberger. Leipzig. 1896.

einmal zu sehen verlangte, veranlafsten ihn, die Stelle aufzugeben, um nach Hause zu reisen. Er kam zu spät, die Eltern waren tot. Nun durchreiste er England und Frankreich, weilte zwei Jahre, 1554—1556, in Antwerpen, wo er sich in den feinsten Kreisen, so in denen des späteren Kanzlers Granvella, bewegte und verschiedene Kompositionen herausgab (Villanellen, Motetten etc.). Das Jahr 1556 schuf ihm eine Heimat in dem Volke, das in der Musik noch wenig Glanzvolles geleistet hatte, aber am meisten Sinn und Empfänglichkeit dafür besafs und berufen war, dereinst die Führerschaft zu übernehmen, in Deutschland. Herzog Albert V. von Bayern berief ihn nach München, wo Senfl bis 1555 gewirkt hatte. Wie er von Haus aus eine durch und durch germanische Natur war, so fand sein Herz auch in Deutschland die langentbehrte Ruhe und das schönste eheliche Glück. Er verheiratete sich mit Regina Weckinger, Ehrendame des herzoglichen Hauses, welche ihm vier Söhne und zwei Töchter schenkte.

Von München aus entfaltete er eine überaus rüstige und glänzende weithin anregende Thätigkeit; mehr als 2000 Werke hat er neben dem angestrengten Kapellmeistersdienst geschaffen. Anerkennung und Ehre wurde ihm in reichem Mafse zu teil: Gregor XIII. ernannte ihn zum Ritter des goldenen Sporns, Maximilian II. verlieh ihm den Reichsadel; seine Werke wurden beliebt und sein Name war geehrt bis in die weitesten Kreise; wie das Wort über ihn ausspricht:

Hic ille est Lassus lassum qui recreat orbem
Discordemque sua copulat harmonia.

Alle Ehren und Würden brachten in dem „friedsamen, stillen, bescheidenen," ernst angelegten, schlicht deutschen Manne keine grofse Veränderung hervor; nach wie vor suchte und fand er sein Glück in seinem überaus schönen Familienleben und seine Befriedigung in pflichttreuer, sich nie genug thuender Arbeit. Es ist bezeichnend für ihn, was der Theoretiker Zacconi, der in München noch drei Jahre unter ihm als Sänger weilte, von ihm berichtet. Derselbe stellt ihn in seiner Prattica di Musica II, 83 den Schülern als Beispiel unermüdeten Fleifses vor Augen. Orlando Lasso . . . sagte mir, dafs er es dadurch in der Musik so weit gebracht habe, weil er jeden Tag etwas komponierte; und wenn er nicht

wufste, was er sonst beginnen sollte, so setzte er sich hin und komponierte eine Phantasia. Und als ich ihm sagte, er sei nun alt und könne es bleiben lassen, erwiderte er mir: „Nein, denn wenn mir der Herr etwas giebt und ich hätte es unterlassen, im Aussetzen desselben davon Gebrauch zu machen, so würde es mich entweder verdriefsen, oder ich würde etwas thun, was meines erworbenen guten Namens nicht würdig wäre.“ Wohl infolge dieser Anlage, sowie infolge zu angestrengter Arbeit verfiel er am Ende seines Lebens in düstere Schwermut und starb am 14. Juni 1594. — Seinen Ruhm hat er nicht sowohl „genossen als getragen“ (Thuanus).

Unter seinen Werken[1]) leuchten vor allen anderen die 7 Bufspsalmen hervor, eine Komposition von unvergleichlicher Schönheit und Reinheit und darum unvergänglicher Bedeutung. Die tiefe, echt deutsche, religiöse Empfindung, die in derselben zum Ausdruck kommt, strömt ungehindert durch die Fesseln der aufs bescheidenste Mafs zurückgeführten Harmonie aus; die letztere dient eigentlich nur zur Färbung und Beleuchtung.

Im ganzen ist Lassus Niederländer; die bis dahin geltenden harmonischen Gesetze beobachtet er gewissenhaft, läfst aber schon eine freiere Behandlung ahnen; er ist Diatoniker, und wendet nur zuweilen Chromatik an.

Wie sein Leben, so haben auch seine Werke etwas Kosmopolitisches, eine gewisse mittlere Stimmung herrscht vor, die Stimmung des Grofsen, Edlen, Würdevollen; überall weifs er Mafs zu halten, bei aller Tiefe der Empfindung ist er frei von Leidenschaft. Mit Recht hat man ihn, der dunklere, tiefere, härtere Töne anschlägt, als der lichte Palestrina, mit Michelangelo verglichen, während dieser der musikalische Rafael der Zeit genannt werden darf.

Als Lehrer und Vorbild hat er einen nachhaltigen Einflufs insbesondere auf die deutsche[2]) Musik ausgeübt.

[1]) Es ist bedeutsam, dafs die Sage die Komposition der 7 Bufspsalmen mit der schauerlichen Bartholomäusnacht in Verbindung setzt und uns erzählt, Karl IX. habe in diesen ernsten, tiefernsten Klängen Trost und Frieden für sein gefoltertes Gewissen gesucht.

[2]) So gehört er neben Isaac, Senfl, Josquin, Clemens non papa, zum Repertoire des Dresdener Kreuzkantorats 1586, während Palestrina (weil bewufst katholischer Musiker?) damals dort unbekannt war. Karl Held, Das Kreuzkantorat zu Dresden. V. Schr. f. M. G. 1894. S. 275.

Unter seinen Schülern sind aufser seinen beiden Söhnen Ferdinand, Kammermusikus beim Grafen Eytel von Hohenzollern, dann 1593—1609 in München in Herzog Wilhelms Kapelle erst als Sänger, dann als Kapellmeister, und Rudolf, Organist an der Hofkapelle des Herzogs Wilhelm von Bayern (1587, † 1625) zu nennen: Jakob Reiner,[1]) magister Chori am Kloster Weingarten (Württemberg), Balduin Hayoux (Hoyoul, Hujus,[2]) geb. zu Braine le Comte gegen 1547, Chorsänger am Hofe zu Stuttgart bis 1563, von 1563 bis 1565 Schüler von Lassus in München, der ihn warm empfahl, von da ab mindestens bis 1580 Sänger und Komponist am Hofe des Herzogs Christoph von Württemberg, vor allem aber Johann Eccard, der Meister der evangelischen Kirchenmusik (s. u.). Unter seinen Zeitgenossen in Deutschland ragen, von ihm berührt, aber nicht seine Schüler, hervor: Jakob Gallus (geb. 1550 zu Krain, † 1591 zu Prag), Adam Gumpeltzhaimer (geb. 1559 zu Trofsberg in Bayern, seit 1578 in Augsburg) und Gregor Aichinger (Augsburg).

[1]) *Biogr. und Bibliogr.* s. M. H. f. M. G. III, 97, IV, 151.

[2]) Vgl. G. Bossert, *Die Hofkantorei unter Herzog Christoph*. Stuttgart. 1898. S. 188 (In „Württ. Viertelj. Hefte f. Landesgeschichte. N. F. VII). — J. Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württ. Hofe etc.* Stuttgart. 1890/91. S. 24.

Zweiter Haupt-Abschnitt.

Die Entwickelung der abendländisch-christlichen Musik von Palestrina bis zum Tode Beethovens (die Geschichte der klassischen Musik).

Übersicht. Die Tonkunst tritt nunmehr in die Meisterjahre. Die musikalische Formsprache ist soweit ausgebildet, die Tonkunst ist in der Handhabung derselben soweit vorgeschritten, dafs sie sich mit Bewufstsein in den Dienst bestimmter geistiger Ideale stellen kann, welche aus den im Verlauf der allgemeinen Kulturentwickelung einander ablösenden Geistesströmungen hervorgehen. Bisher war die musikalische Entwickelung eine vorwiegend formale gewesen, nunmehr wird sie eine vorwiegend ideal bestimmte. Zwar steht auch fernerhin jeder bahnbrechende Fortschritt der musikalischen Entwickelung in bestimmter Wechselwirkung mit der Weiterbildung der Kunst in formal-technischer Hinsicht, sei es, dafs er dieselbe voraussetzt, sei es, dafs er sie nach sich zieht. Aber der eigentliche, der bewegende Anstofs geht von der fortschreitenden Kulturentwickelung aus, von der Umstimmung des allgemeinen Geisteslebens, welche sie herbeiführt, von den neuen Idealen, welche sie erzeugt; diese sind es, welche auch der Tonkunst neue Aufgaben stellen und sie nötigen, neue Bahnen einzuschlagen, auf denen ihr nach Umständen die formal-technische Entwickelung nur langsam folgen kann, so dafs die neu aufkommende Kunst des öfteren im Anfang ärmer, dürftiger, technisch unvollkommener erscheint der zur vollen Reife gediehenen bisherigen Kunst gegenüber, und es erst der weiteren Ausbildung der Tonformen, der Bereicherung der Tonmittel, der zunehmenden Übung in deren Handhabung bedarf, um das Neue als einen wirklichen Fortschritt zu erweisen.

Das Ideal, welches bisher das musikalische Schaffen, zwar nicht ausschliefslich, aber vorwiegend beherrscht hatte, war die Kirchenmusik gewesen, die musikalische Verherrlichung des Gottesdienstes, der Hochfeier der Messe. Aus der Kirche war ja die Tonkunst als Kunst hervorgegangen. Die Kirche hatte ihr Ausbildung, Pflege und Raum zur Entfaltung gewährt. Unbefangen hatte die Tonkunst, was ihr gelungen war und wie es ihr gelungen war, der Kirche dargebracht, ohne darüber zu reflektieren, ob die Musik, mit welcher sie die gottesdienstliche Feier umkleidete, auch kirchlich sei oder nicht. Nachdem Gregor XI. 1377 dem archaistischen Eifer entgegen der Polyphonie den Eingang in das Heiligtum überhaupt gestattet, und damit die Kunst zum Gottesdienst zugelassen hatte, erschien es als selbstverständlich, dafs, was vor dem künstlerischen Gewissen bestehen konnte, auch würdig sei, beim Gottesdienste zu dienen. Zwar unterschieden die Tonsetzer genau, ob sie für die Zwecke des Kultus schrieben oder für gesellige Zwecke, ob sie einen liturgischen Text zu behandeln hatten oder einen weltlichen Liedtext. Dies forderte ja schon das künstlerische Gewissen, der feine Geschmack. Aber der Kunststyl war doch in beiden Fällen derselbe. Ihre Kirchenmusik war naiver Kirchenstyl.

Mit der Reformation trat im Leben, wie im Bewufstsein der Christenheit eine Scheidung ein. Der katholischen Kirche trat die evangelische gegenüber. Die erstere war dadurch genötigt, sich auf ihr eigentliches Wesen, wie es ihr durch ihre geschichtliche Vergangenheit aufgeprägt war, zu besinnen. Aus der naiv katholischen Kirche des Mittelalters wurde sie zur bewufst römisch-katholischen Kirche des Tridentinums (1545—1563). Die natürliche Folge war die streng liturgische Stylisierung der bisherigen Kirchenmusik durch Ausscheidung alles desjenigen, was dem gottesdienstlichen Zweck überhaupt und dem Wesen und Charakter der römischen Liturgie insbesondere widersprach. Die katholische Kirchenmusik wird aus einer naiv katholischen zur bewufst katholischen. Es entsteht ein offizieller, durch ganz bestimmte Merkmale charakterisierter katholischer Kirchenstyl. Der klassische Vertreter desselben ist Palestrina als Kirchenkomponist, seine Form die liturgisch stylisierte Chormesse der Niederländer, seine Formsprache die Polyphonie, genauer die antike Melodie

des gregorianischen Gesanges in der schimmernden Pracht der Mehrstimmigkeit.

Die Idee der Kirche war jedoch nicht mehr die alles beherrschende. Die Renaissance hatte dem Geiste neue Bahnen gewiesen; sie hatte neue Gedankenkreise und Stimmungen erzeugt. Aus diesen erwuchs der Tonkunst ein neues Ideal, das Ideal der klassischen Tragödie und ebendamit die Aufgabe, mit den ihr eigentümlichen Mitteln die antike Tragödie wieder herzustellen. Die Bestrebungen, dieses Ideal zu verwirklichen, führten zur Entstehung der Oper. Diese verlangte eine andere musikalische Ausdrucksweise, als die bisherige, sie brachte die moderne, im Unterschied von der antiken harmonisch zu verstehende, weil harmonisch bestimmte Melodie zur Geltung und mit ihr die moderne Tonanschauung überhaupt, für welche die Musik die Kunst der bewegten Innerlichkeit ist.

Die Folge ist die Erweichung, die Modernisierung auch der Kirchenmusik, sowie die Entwickelung der Musik als selbständiger Kunst, der reinen, der absoluten Musik.

Die Führung übernehmen mit Palestrina die Italiener. Ihre Gabe und darum auch ihre Aufgabe ist es, einerseits die überkommene Formsprache der Polyphonie zu lichter Schönheit abzuklären, andererseits die neuen Formen zu schaffen, in denen sich die moderne Musik ausleben sollte. Ihre besondere Gabe ist Klarheit, Sicherheit und Ebenmafs der Formgestaltung.

Die deutsche Tonkunst, sofern sie sich als eine eigentümliche von der italienischen abhebt, beschränkt sich zunächst auf die Aufgabe, zu der neuen Kirche und deren Gottesdienst die rechte Stellung zu gewinnen, in das rechte Verhältnis zu kommen. Diese ist im Gegensatz zur Priesterkirche des Katholizismus grundsätzlich Volks- und Laienkirche. Die wesentliche Form ihrer Kirchenmusik ist der Gemeindegesang, das Chorgebet des Volkes von Priestern. Die Tonkunst erhält hier die doppelte Aufgabe der künstlerischen Verherrlichung des Gemeindeliedes und der musikalischen Interpretation des Offenbarungswortes, bezw. der Offenbarungsgeschichte, aus welcher die Gemeinde sich erbaut. Ihre klassische Vollendung erhält sie durch Bach und Händel, in deren monumentalen Schöpfungen die dem Deutschen eigentümliche Gabe der Vertiefung und Verinnerlichung zum erstenmale zu voller Aus-

wirkung kommt. Dieser Gabe entspricht es, dafs die reine Musik, die Kunst der bewegten Innerlichkeit, die Instrumentalmusik die klassische Höhe unter der Führung der Deutschen erreicht.

Die übrigen Nationen, England und Frankreich, greifen zu ihrer Zeit in die Entwickelung ein, diese durch ihre Eigenart bereichernd: den englischen Meistern des Instrumentenspiels gelingt es schon um den Beginn des 16. Jahrhunderts, sich vom Orgelstyl zu emancipieren; die Verbindung ihres Landes mit Holland ermöglicht ihnen einen offenbar bedeutenden, wenn auch im einzelnen noch nicht nachgewiesenen Einflufs auf die deutsche und französische Instrumentalmusik, während die sehr entwickelte Vokalmusik Englands zunächst für das Festland keine Bedeutung gewinnt und erst in Händel mittelbar auf die Gesamtentwickelung einwirkt.

Die französische Musik, anfangs der Periode, wie die deutsche, ganz im Banne der niederländischen Meister, sucht nach eigenen Bahnen, verflacht aber schliefslich. Die Instrumentalkomponisten leisten zum Teil Hervorragendes in der Genremusik. So sehr die national-französische Färbung in den mehrstimmigen weltlichen Gesängen, wie in der Instrumentalmusik in die Erscheinung tritt, vermögen die Franzosen doch zunächst noch nicht eine eigentlich nationale Oper zu schaffen. Nach bescheidenen eigenen Anfängen werden die Italiener ihre Lehrmeister und ein Deutscher — Gluck — ihr Führer.

Wir verfolgen daher zuerst die Entwickelung der Musik unter der Vorherrschaft der Italiener in Italien selbst, in Frankreich und England, bis zu dem Punkte, da die deutsche Musik die Vorherrschaft übernimmt, zuerst auf dem engeren Gebiete der protestantischen Kirchenmusik mit den Klassikern des Protestantismus, dann auf dem Gebiete der Musik überhaupt mit den Klassikern im engeren Sinne, den Klassikern der reinen Musik.

Erstes Kapitel.

Die Entwickelung der Musik in Italien,[1]) Frankreich und England.

(Von Dr. Willibald Nagel).

Erster Abschnitt.

Der klassische katholische Kirchenstyl.

1. Palestrina. 1526—1594.[2])

Giovanni Pierluigi da Palestrina ist zu Palestrina, dem alten Preneste, etwa 4 Stunden von Rom entfernt, 1526[3]) als Kind einfacher, doch bemittelter Landleute geboren. Über

---

[1]) E. Naumann, *Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart.* Berlin. 1876.

R. Eitner, *Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts.* (Jahrgang IX, Bd. X, Jahrg. XI, Bd. XII, Jahrg. XIII und XIV, Bd. XIV der Publ. ä. M. W.)

F. A. Gevaert, *Les gloires de l'Italie, chefs d'oeuvres anciens et inédits de la Musique vocale italienne aux XVIIe et XVIIIe siècles.* Paris. 1868. 2 Bände.

Ders.: *Chansons du XVe siècle.* Paris. 1875.

E. Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokal-Musik Italiens.* Aus den Jahren 1500—1700. Berlin. 2 Bände.

Biblioteca di Rarità Musicali. Mailand. 5 Bände.

Antologia classica musicale. Mailand. 9 Bände.

[2]) G. Baini, *Memorie storica-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, deutsch von Kandler und ed. v. Kiesewetter. Leipzig. 1834. — K. v. Winterfeld, *Joh. Pierl. von Palestrina.* Breslau. 1832. — A. F. J. Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst*, 7. Ausg., Freiburg 1893 (letzteres Werk bietet die geistige Seite der Palestrina-Messe am besten). — W. Bäumker, *Palestrina.* Ein Beitrag zur Geschichte der kirchenmusikalischen Reform des 16. Jahrhunderts. Freiburg. 1877. — A. Morsch, *Der italienische Kirchengesang bis Palestrina.* Berlin. 1887. — R. Eitner, *Palestrina als Chromatiker.* M. H. f. M. G. XVIII. S. 76. — F. X. Haberl, K. M. J. B. (s. o.) 1886, 1892, 1894, 1895 (vgl. auch im Jahrg. 1897 das Register sub „Palestrina").

Die Gesamtausgabe der Werke, besorgt von Th. de Witt, J. N. Rauch, Fr. Espagne, Fr. Commer, F. X. Haberl. Leipzig. 33 Bände. 1862 ff.

[3]) Das Jahr 1514 muſs nach Haberls Untersuchungen wohl endgültig aufgegeben werden; ein strikter Beweis für die Richtigkeit von

seine Jugend und den ersten Unterricht in der Musik ist nichts Sicheres bekannt. 1540 kam er, 26 Jahre alt, nach Rom und genofs den Unterricht von Claude Goudimel[1]) (s. o. S. 145). 1544 war er Organist und Chorregent an der Kathedrale seiner Vaterstadt.

Julius III. (1546—1555) hatte ein Institut errichtet (Bulle vom 19. Februar 1513), in welchem römische Knaben für die Kapelle Giulia auf öffentliche Kosten erzogen werden sollten, um die teuren niederländischen Sänger dereinst ersetzen zu können. 1551 erhielt Palestrina die Lehrerstelle an der Kapelle Giulia als maestro dei putti, Sängermeister der Knaben, und den Titel „Kapellmeister im Vatikan“ (maestro della capella della basilica Vaticana), und erwarb sich (1554) durch seine Kompositionen (einen Band vierstimmiger Messen, dem Papst Julius III. gewidmet), welche, wiewohl unter niederländischem Einflufs entstanden, doch schon den Sinn Palestrinas für Klarheit und Einfachheit der Tonfolgen bekunden, grofsen Beifall. In dieser Zeit schlofs er eine äufserst glückliche Ehe mit Lucrezia Gori, welche ihm 4 Kinder schenkte. 1555 trat er als Sänger in die päpstliche Kapelle ein; eine Sammlung Madrigale,[2]) ganz im Geschmack der Zeit gehalten, sollte seine Befähigung vor den Sängern der Kapelle legitimieren.

Es war ihm bisher alles gut und eben gegangen; das Jahr 1555 führte ihn in die Schule der Leiden, aus welcher er als geläuterter, fertiger Meister hervorging.

Auf den freisinnigen und hochgebildeten Julius III. folgte nämlich der streng gesinnte Paul IV. (1555—1559), der es als seine Lebensaufgabe ansah, das Tridentinum mit aller Härte durchzuführen. Palestrina mit zwei Kollegen wurde als

---

1526 kann freilich auch nicht geführt werden. Die Inschrift auf der dem Bilde Pierlnigis im Archive der päpstlichen Kapelle beigegebenen Tafel mit der Zahl 1514 ist nicht beweiskräftig, da sich herausgestellt hat, dafs sie erst gegen 1750 dort angebracht wurde.

[1]) Diese Angabe stützt sich nur auf die Worte des Antimo Liberati, der als Palestrinas Lehrer einen Flamen, Gandio Mell, nennt: Baini hat aus diesem Namen aut Cl. Goudimei geschlossen, ob mit Recht oder Unrecht, mufs vorläufig dahingestellt bleiben. Vergl. K. M. J. B. 1891.

[2]) P. Wagner, *Das Madrigal und Palestrina*. V. Sch. f. M. W. VIII. S. 428 ff. Ein 2. Buch erschien 1584. Andere weltliche Madrigale von ihm finden sich in Sammelwerken der Zeit.

„verheiratet“ aus dem Sängerinstitut ausgestofsen; er verfiel in eine schwere Krankheit und, obwohl ihm die Stelle eines Kapellmeisters an S. Giovanni im Lateran ein kärgliches Einkommen verschaffte, waren die nächsten 6 Jahre doch Kummer- und Sorgenjahre; aus dieser Zeit einer gedrückten Existenz stammen neben anderen bedeutenden Werken (Lamentationen, Magnifikat etc.) das 8stimmige Crux fidelis und die unvergleichlich schönen Improperia, welche noch jetzt an jedem Karfreitag von der päpstlichen Kapelle gesungen werden; die einfachsten und schlichtesten Tonverbindungen auf die Worte „Populus meus, quid feci tibi“ etc. in der tiefsten Stille, in der dunkel verhängten Kapelle vorgetragen, machen auf jedes Gemüt einen ergreifenden Eindruck. So schreibt Goethe (Italienische Reise vom 22. März): „Die Kapellmusik ist undenkbar schön“ und Felix Mendelssohn-Bartholdy: „Mir scheint nach einmaligem Hören, es sei eine der schönsten Kompositionen Palestrinas“ — „ein Akkord verschmilzt sich sanft in den anderen“; „in der Kapelle die tiefste Stille“ — „Ich konnte mir wohl erklären, warum die Improperien auf Goethe den gröfsesten Eindruck gemacht haben, es ist wirklich fast das vollkommenste, da Musik, Ceremonie, alles im gröfsten Einklang sind.“[1])

Im Jahre 1561 wurde Palestrina Kapellmeister zu S. Maria Maggiore, welche Stelle er 10 Jahre hindurch bekleidete. In diese Zeit fallen seine gröfsten künstlerischen Thaten.

Das Tridentiner Konzil (1545—1563) beschäftigte sich in seiner 22. Sitzung (1562) auch mit der Reform der Kirchenmusik. Von streng gesinnter Seite her wollte man die mehrstimmige Musik überhaupt aus dem Gottesdienste ausgeschlossen und nur den einstimmigen gregorianischen Kirchengesang zugelassen haben. Aber der feinere Sinn siegte über den kunstfeindlichen Eifer. Die figurierte Musik wurde zugelassen, weil sie „nicht selten eine Aneiferung zur Andacht sei“. Nur sollte die Musik im Gottesdienst nicht auf blofsen Ohrenkitzel berechnet sein, sondern, indem die Worte „von allen verstanden werden könnten, in den Herzen der Gläubigen ein Verlangen nach der himmlischen Harmonie erwecken und dieselben zur Betrachtung der himmlischen Freuden hinziehen“.[2])

[1]) *Reisebriefe.* Leipzig. 1862 S. 180.

[2]) Vergl. Bäumker a. a. O. S. 27.

Es ist somit der Gesichtspunkt des liturgischen Geschmackes und der religiösen Erbauung im Unterschied von der nur ästhetischen, unter welchen das Tridentinum die beim Kultus zuzulassende Musik gestellt wissen will, wenn bestimmt wird, zu verbannen sei aus dem Gottesdienst alle Musik, „ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur“ („jene Musik, welcher entweder durch die Orgel oder den Gesang etwas Schlüpfriges oder Unreines beigemengt wird“.)[1] Dem liturgischen Geschmacke widersprach vor allem die Verzerrung und das Zerreifsen der Texteswörte, die in dem Gewebe der künstlich durcheinander singenden Stimmen völlig unverständlich geworden waren. Dem Musiker war die kunstvolle kontrapunktische Verschlingung, die Neuheit der Stimmen- und Chorkombinationen, kurz die technisch-musikalische Seite die Hauptsache, die Textworte, die ja jedem Hörer geläufig und bekannt waren, erschienen so sehr als Nebensache, dafs man sie gar nicht einmal mehr unter die Noten setzte. Beim Liturgen ist es umgekehrt: ihm ist das liturgische Wort die Hauptsache: durch die Musik soll es nur in die rechte Stimmung und Beleuchtung gerückt werden und an Kraft und Fülle des Ausdrucks gewinnen. Das liturgische Interesse verlangt ausdrücklich möglichste Unterordnung der Musik unter den Text. Die Mifsachtung des Textes seitens der Sänger wurde dadurch noch gesteigert, dafs die Sänger oft den verschiedensten Nationalitäten angehörten.[2]

Die Worte „impurum und lascivum“ deuten noch auf einen anderen Übelstand in der bisherigen Messen-Musik hin. In naiver, harmloser Weise hatten die Niederländer die Tenore, auf welchen sie ihre Messen aufbauten, den bekannten Volksweisen entnommen. Sah doch der Musiker in erster Linie bei der Wahl seiner Motive auf deren musikalische Bedeutung und thematische Kraft; man benannte zwar die Messen nach

---

[1]) *Sacrosancti oecumenici concilii Tridentini Canones et Decreta*, Regensburg. 1860. Sess. XXII. cap. IX. S. 145.

[2]) Domenico Capranica: „wenn ich sie so zusammensingen höre, so kommen sie mir vor wie ein Sack voll kleiner Schweine, denn ich höre wohl einen furchtbaren Lärm (Tonmasse) und ein Quicken und Schreien, kann aber keinen einzigen artikulierten Laut (offenbar „Wort“) unterscheiden.“

den oft sehr bedenklichen Textanfängen der betreffenden Tenore z. B. „von den roten Nasen“, „küsse mich“, „l'omme armé“ um sie zu charakterisieren, aber in dem kontrapunktischen Stimmengeflecht gingen die verfänglichsten Worte verloren und die Sitte der Benützung solcher profaner Motive war an und für sich ungefährlich; es kam jedoch vor, dafs die Sänger, welche den cantus firmus vorzutragen hatten, mit der weltlichen Melodie auch die weltlichen Textesworte sangen, während die übrigen Sänger den rituellen Text vortrugen; dies war, selbst wenn man die Worte nicht verstand, eine starke Profanation des Heiligen.

Die von Papst Pius IV. am 2. August 1564 bestellte Kongregation von acht Kardinälen, welche über die Reform der Kirchenmusik gemäfs dem Konzilsbeschlufs des Näheren beschliefsen sollte, wählte aus ihrer Mitte die Kardinäle Carlo Borromeo und Vitellozzo Vitellozzi, welche unter Zuziehung von acht Sängern der päpstlichen Kapelle folgende Punkte festsetzten:

1. dafs weder Motetten, noch Messen mit Vermischung von fremden Worten gesungen werden,

2. dafs keine Messen, welche über Themen und Lieder weltlicher Art verfafst seien, mehr gesungen und

3. dafs Motetten über von Privatpersonen erfundene Worte für immer von der päpstlichen Kapelle ausgeschlossen werden sollten.

Dies wurden die Beschlüsse der am 2. August 1564 ernannten Kongregation, welche sich mit der Ausführung der Beschlüsse des Tridentinums in Bezug auf die Kirchenmusik zu befassen hatte.

Die Forderung der Kirchlichkeit bezog sich somit zunächst durchaus nicht auf das eigentlich musikalische Gebiet; die Musik als solche, wie sie im Geschmack und Geist der Zeit blühte, war auch für das kirchliche Bewufstsein gut und genügend. Das liturgische Interesse verlangte vor allem eine genauere und innigere Beziehung der Musik zum liturgischen Textwort und auch dies zunächst nur in dem negativen Sinne: dafs die Musik den Text nicht erdrücken oder zerreifsen dürfe. Ebenso bezog sich die Forderung der Kirchlichkeit, welche die Wahl von Tenoren aus Gregors Antiphonar bestimmte, nicht auf deren musikalischen Charakter: nicht weil

diese kirchlichen Gesänge und die darüber gebauten Messen etwa „kirchlicher“ klingen als andere, sondern weil sie kanonisch, also objektiv als Kirchengesang festgesetzt sind, deswegen sollen sie und sie allein die Motive der rechten Kirchenmesse bilden. Die Figuralmesse soll nichts sein, als die uralte, urkatholische Messe, ins festlich reiche Gewand der neuen vollstimmigen Musik gekleidet. Jede Musik, welche das leistet, dafs sie die Motive aus dem kirchlichen Schatz von Gesängen nimmt und deren Grundton im ganzen festzuhalten sucht, wird eine echt katholische heifsen können, auch wenn sie die Stimmen nicht eben im „stile alla Palestrina“, sondern im Style und mit den Mitteln der jeweiligen Tonkunst aufbaut. Dafs Palestrina die Musik seiner Zeit den Forderungen der Kirchlichkeit unterzuordnen verstand und, indem er diesen gerecht wurde, jener doch auch nicht das geringste vergab, das hat ihn zum Klassiker des katholischen Kirchenstyls gemacht. Dafs der damalige Musikstyl ganz besonders für die katholische Kirche des Tridentinums sich eignete und der Träger ihres Geistes werden konnte, ist ja nicht gerade Palestrinas Verdienst. Im herrschenden Style Meister so sehr, dafs er ihn völlig der durch das Tridentinum gestellten idealen Aufgabe unterwerfen konnte, stellt er sich als den musikalischen Genius seiner Zeit dar.

Der Kardinal Borromeo, das tonangebende Haupt jener Kommission, beauftragte Palestrina, eine Messe im Sinne des Tridentinums zu schreiben. Palestrina legte einige Messen vor, von welchen die später missa papae Marcelli genannte (in G nach dem 8. Kirchenton) den Preis errang. Der Titel steht in keiner direkten Beziehung zu dem Papst Marcellus; Haberl schliefst mit Recht, dafs die Messe noch vor dem Regierungsantritte des Papstes Marcellus geschrieben worden sei, der sich schon als Bischof und Kardinal mannigfach von der Notwendigkeit der Reform unkirchlicher Zustände überzeugt hatte.[1]) Wenn der Meister dem Werke trotz der Widmung an Philipp II. den Namen der Missa Papae Marcelli gab, so kann man darin nur den Ausdruck dankbarer Verehrung für den nach einer Regierung von wenigen Monaten dahingegangenen Papst

---

[1]) Vgl. Haberl, *Die Kardinalskommission von 1564 etc. im K. M. J. B. 1892*, woselbst weitere Angaben zu finden.

sehen, auf dessen Wirken Palestrina selbst grofse Hoffnung gesetzt haben mochte. Diese Messe bildet den klassischen Typus des katholischen Kirchenstyls, das Ideal der echten polyphonen Chormesse. Die Worte bleiben, wenn sie gleich vielfach auseinandergelegt werden, durchweg verständlich; lichtvolle Klarheit, granitene Fügung und reicher Wechsel der überall vollen und reinen Harmonien und ununterbrochene Steigerung der Wirkung stempeln sie, auch rein musikalisch und technisch angesehen, zu einem vollendeten Meisterwerk. Nicht mit Unrecht sagte Pius IV. 1565, als er am 19. Juni 1565, dem Fronleichnamsfeste, zum ersten Male die reinen, hoheitvollen Klänge des Werkes vernahm: „Das sind die Harmonien des neuen hohen Liedes, welches einst der Apostel Johannes in dem jubelnden Jerusalem gehört hatte." Die Messe ist eine kulturgeschichtliche That; sie rettete der katholischen Kirche, deren Kultus auf den edlen Schmuck der Kunst geradezu angewiesen ist, und deren besonderes Charisma die Heranziehung aller Künste zur lebensvollen Gestaltung des Gottesdienstes bildet, die für den Kultus wichtigste und auf das Gemüt am mächtigsten wirkende Kunst, die Tonkunst.

Palestrina war fortan der erste Musiker der Zeit. Pius IV. ernannte ihn zum Komponisten (Maestro compositore) der päpstlichen Kapelle; 1571 wurde er Kapellmeister der vatikanischen Hauptkirche zu St. Peter und es kamen auch für sein äufseres Leben bessere Zeiten. Von Papst Gregor XIII. (1572—1585) erhielt er den Auftrag, den gregorianischen Gesang in seiner ursprünglichen Gestalt und Reinheit aus den ältesten Handschriften herzustellen, und er machte sich mit pietätvollem Eifer unter Zuziehung seines Schülers Guidetti an dieses schwierige Werk, das er nicht mehr ganz durchzuführen berufen war. — Das Jahr 1580 entrifs ihm seine geliebte Gattin, und ein Hauch von Schwermut legte sich auf sein Schaffen. Wie Dantes Sang nur ein Sang für die Geliebte in den Gefilden der Seligen war, so wollte auch Palestrina nur noch der Hingeschiedenen zu Ehren die Leyer stimmen: „Ich will nun gänzlich von der Musik Abschied nehmen, denn die Musik und die Trauer schicken sich nicht zusammen, ich will mich nur mit dem furchtbaren Gedanken meines letzten Endes beschäftigen und, damit die Welt wisse, dafs ich dieses Entschlusses immer eingedenk bin, so soll

mein letztes Werk die Motette sein: „An den Wassern Babylons safsen wir und weinten etc.“

Aber die Muse der Töne wurde seine treue Trösterin und Freundin auch im bitteren Leide; ihr vertraute er seine innerste Stimmung, davon zeugen die herrlichen Motetten von 1581: „Herr, wann kommst du etc.“, „Commissa mea pavesco“, „Heu mihi, domine, quia peccavi nimis in terra“, „Anima mea turbata est valde“, „Wie der Hirsch schreiet nach der frischen Quelle, so schreit meine Seele Gott zu dir!“ Und die Kunst richtete ihn wieder auf: „Ich rufe zu dem Herrn, er erhört mich“ etc. Verklärtes, geläutertes Heimweh spricht aus der wundersamen Komposition des Hohen Liedes, eines wahren Preisliedes auf die reine, himmlische Liebe für den, der durch die strenge Form hindurch den regen Pulsschlag des Gemüts zu empfinden versteht. Im Jahre 1583 haben für kurze Zeit Unterhandlungen zwischen dem Herzog von Mantua und Palestrina wegen dessen eventueller Übersiedelung nach Mantua stattgefunden. In einem Briefe des Mandatars des Herzogs[1]) ist von Palestrina's Gattin als einer lebenden Person die Rede. Demnach würde er sich zum zweitenmale verheiratet haben; vielleicht steht damit auch im Zusammenhange, dafs der Meister zuletzt bedeutendes Grundeigentum besafs.

Sein Wesen war eine tiefe Religiosität, besonders fühlte er sich zu der Gemeinschaft des Oratoriums von Filippo Neri hingezogen, für die Gottesdienste desselben machte er die Musik und mit ihrem liebreichen Haupte stand er in innigem Verkehr. Sein Geist behielt bis ans Ende den alten hohen Schwung, davon zeugt die grofsartige Messe „Assumta est“ von 1585; und bis ans Ende arbeitete er mit gleichem Fleifs fort. Eine rasch verlaufende Krankheit machte seinem Leben am 2. Februar 1594 ein Ende. Mit den Tröstungen der katholischen Religion versehen, starb er in den Armen seines ehrwürdigen Freundes Filippo Neri. Sein Grab befindet sich vor dem Apostelaltar Simon und Juda zu St. Peter; der Sarg trug die Inschrift:

Joannes Petrus Aloysius Praenestinus Musicae Princeps.

Rastloser Fleifs, liebevolle Pietät, ein reiner Sinn, der über die Chikanen und Intriguen, die auch ihm nicht erspart blieben, still wegsah, und gewissenhafte Pflichttreue bilden

[1]) Vgl. K. M. J. B. 1886, S. 41.

die Grundzüge von Palestrina's Charakter. Das Bild seines geistigen Wesens spiegeln dem, der in den Noten zu lesen versteht, seine Werke wieder.[1]) Die Strenge des polyphonen Satzes erscheint bei Palestrina gemildert durch die weiche Melodik, mit welcher die gebundenen Stimmen ineinanderfliefsen, durch die lichte Klarheit und Durchsichtigkeit der Harmonie, die nirgends schroff abgerissene Übergänge, scharfe Dissonanzen oder harte Wechsel zeigt. Konsonante Akkorde folgen sich in schönem, ebenmäfsigem Flusse: sparsam eingestreute Septimen oder dissonante Durchgangsnoten verleihen dem sanften Spiegel der Tonflut eine leise Bewegtheit, und die charakteristische Färbung, die wir mit den grellen Farben dissonanter Akkorde hervorbringen, wird hier durch die zarten Schattierungen der verschieden umgelagerten Dreiklänge bewirkt. Diese Musik ist bei aller Erhabenheit doch lauter Wohlklang, aufgelöst in das Element der Schönheit.

Um sie völlig würdigen und verstehen zu können, mufs man nicht nur sein Ohr der modernen musikalischen Coulissen-Malerei entwöhnen und für die feinsten Abstufungen des harmonischen Wohlklanges erst wieder empfänglich stimmen, sondern man mufs sie auch in der rechten Beleuchtung auf das Gemüt wirken lassen, d. i. als das verklärende Element des katholischen Gottesdienstes. Es ist, als wäre die Seele des katholischen Kultus in diesen Klangformen zur ideal schönen Verkörperung gekommen, so innig und würdig schmiegen sie sich demselben an: die Andacht, welche das Gemüt im Anschauen und geistigen Miterleben des heiligen Mysteriums empfindet, die Andacht, in welcher alle die einzelnen Gefühle und Wallungen sich milde auflösen, die wir

[1]) Die Gesamt-Ausgabe enthält 93 Messen, 68 4stimmige, 52 5stimmige, 11 6stimmige, 2 7stimmige, 47 8stimmige und 4 12stimmige Motetten; ein Buch 4stimmiger Lamentationen, 2 Bücher 4—6stimmiger Lamentationen, 45 4stimmige Hymnen, 65 5stimmige Offertorien, 16 4stimmige Magnificats, 3 Bücher 4stimmiger Litaneien, Vesperpsalmen, 2 Bücher 4stimmiger und 2 Bücher 5stimmiger Madrigale u. s. f. Über die vielfach ihm zugeschriebenen 27 Karwochenresponsorien, die Haberl hier als zweifelhafte Werke des Meisters bezeichnet, hat derselbe Autor jetzt volle Klarheit verbreitet: sie rühren von Marcantonio Ingegneri her, der ca. 1550 (Riemann giebt 1545 an!) geboren wurde, Schüler von Vinc. Ruffo, Lehrer von Cl. Monteverde war, Madrigale, Messen u. a. von Bedeutung schrieb und 1592 starb.

vom wirren Geräusch der Strafse und von des Lebens leidvollen Stürmen mit in das Heiligtum bringen, weht auch uns aus Palestrinas Kunst an. Diese Musik ergreift uns im innersten, aber sie regt nicht auf, sie zieht das Gemüt in die milde Ruhe des Himmels herein. Sie trägt den Charakter einer verklärten, über die leidenschaftlich bewegten Stimmungen der Einzelnen hoch erhabenen Ruhe und Objektivität, uns ist beim Hören, als schauten wir über die ruhige, endlose majestätische See. Der in Wohllaut verklärte Ernst dieser Musik stimmt auch uns zu Ruhe und Frieden.

2. Die Schule Palestrina's.

Palestrina's Styl wurde nunmehr der herrschende, zunächst allein gültige Kirchenstyl. Um 1580 begründete Giov. Maria Nanino unter der Mithilfe Palestrinas eine Musikschule in Rom. Nanino war damals etwa 35 Jahre alt. Er stammte aus Tivoli und hatte in Rom, wie man sagt, Goudimel's Unterricht genossen, eine Ansicht, welche heute stark bezweifelt wird.[1]) 1571 wurde Nanino Nachfolger Palestrina's an S. Maria maggiore und 4 Jahre darauf Kapellmeister in S. Luigi dei Francesi. Die erwähnte Schule verfolgte den Zweck, durch gediegene Übungen im strengen Satze den Strömungen der neuen Zeit, welche sich bereits machtvoll zu regen begann, einen Damm entgegen zu setzen. Aber Nanino, ein Meister kanonischer Künste, der sich eng an den hochverehrten Meister von Praeneste anschlofs, erlag schliefslich selbst dem Ansturme der musikalischen Revolution: gegenüber dem einfachen Ernst seiner früheren Motetten erscheinen in einigen seiner 8stimmigen Psalmen „rasche syllabische Rhythmen, frappante Harmoniewendungen und dramatische Effekte.“ Als seine bedeutendsten Werke verdienen die 4stimmigen Lamentationen, die 5stimmige Messe Vestiva i colli u. a. genannt zu werden, ferner 5stimmige Madrigale und dreistimmige Kanzonetten.

Die Schule pflanzte des Meisters Styl fort, anfangs in originaler und schöpferischer Weise, später mit Trockenheit und schablonenhaft. Unter Palestrina's Schülern im engeren

1) Haberl in seiner Studie über den Meister bezeichnet als den wahrscheinlichen Lehrer N.'s. Palestrina. Vgl. K. M. J. B. 1891.

Sinne ragen G. Guidetti (geb. 1532 zu Bologna, † 1592 in Rom) als gelehrter Kenner des kirchlichen Gesanges und Francesco Soriano[1]) hervor. Dieser wurde 1549 geboren, war mit 38 Jahren Kapellmeister an S. Maria Maggiore zu Rom, 1603 in gleicher Eigenschaft an der Basilika von St. Peter und starb 1621. Er wandte sich erst nach Veröffentlichung von Madrigalen der Herausgabe von kirchlichen Werken zu; es erschienen 1597 Motetten, welche sich durch aufserordentlich feine Technik und lebhaften Ausdruck auszeichnen; 1609 Messen, 1610 das grofsartige Studienwerk „Canoni et oblighi di 110 sorte etc.“, in dem die Melodie des „Ave maris stella“ beibehalten ist, während die anderen Stimmen sich in den subtilsten kontrapunktischen Künsten ergehen, endlich 1619 sein bedeutendstes Werk: 4stimmige Chöre zu den Passionen nach den 4 Evangelien.

Unter den jüngeren Meistern, die aus der römischen Schule hervorgingen, nennen wir: Felice Anerio[2]) (geb. um 1560, † 1630 zu Rom; seit 1594 „maestro compositore“ der päpstlichen Kapelle; am bekanntesten sind sein Adoramus te und sein Stabat mater; mehrere Bücher Madrigale, Hymnen, Motetten, Kanzonetten etc. sind gedruckt); Bernardino Nanino (den jüngern Bruder und Schüler des G. Maria Nanino, geb. c. 1560 zu Vallerano, † 1624 in Rom; unter seinen Werken, Madrigalen, Psalmen, Hymnen sind zu erwähnen vier Bücher 1—5stimmiger Motetten mit Orgelbafs). Hierher gehört ferner als das originalste Glied der Schule Gregorio Allegri, geb. 1584, † 1652, Schüler des älteren Nanino, Sänger der päpstlichen Kapelle seit 1629, ein naher Verwandter des gleichnamigen Malers Antonio Allegri il Correggio. Sein Miserere, welches alljährlich am Karfreitag in der sixtinischen Kapelle gesungen wird, ist ein zweichöriger Satz je zu 5 und 4 Stimmen (eine 5. Stimme mit „embellimenti“

[1]) Über ihn vgl. K. M. J. B. 1895 S. 95 ff. S. dort auch die Passio sec. Matthaeum.

[2]) K. M. J. B. 1886, 1891, 1895. Aufser Felice ist Giov. Franc. Anerio zu nennen, über dessen Verwandtschaft mit ersterem nichts bekannt ist. Vgl. über ihn a. a. O. Er gehört mit einigen Arbeiten (Weihnachtsresponsorien, Requiem, 8stimmigen Motetten) der älteren Kontrapunktistenschule an, verrät jedoch durch andere Werke eine bedeutende Hinneigung zu dem monodischen Style. Seine „Missa brevis“ ist im Jahrg. 1886 abgedruckt.

ist dazu gemacht) von schöner Wirkung, jedoch nicht so bedeutend, als das mystische Dunkel vermuten liefs, in welchem diese Komposition von den päpstlichen Sängern gehalten wurde. Bekannt sind sonst noch von ihm 2 Bücher concerti zu 2—4 Stimmen, 2 Bücher Motetten u. a. m.

Schüler von Giovanni Maria Nanino sind noch Antonio Cifra (geb. 1575, † 1638 zu Loreto); unter seinen zahlreichen Werken, 5 Büchern Messen, 7 Büchern 2—4 stimmiger Motetten mit Orgelbafs, 12stimmigen Motetten und Psalmen finden sich Scherzi und Arien mit Cembalo oder Chitarone), Giovanni Valentini (geb. um die Mitte des 16. Jahrhunderts, † 1654), Pietro Francesco Valentini, Antonio Maria Abbatini.

Schüler des Bernardino Nanino sind: der gediegene Vincenzo Ugolini aus Perugia, 1620 Nachfolger Soriano's, († zu Rom 1626), Paolo Agostini, der Schwiegersohn seines Lehrers (geb. 1593 zu Vallerano, † 1629 zu Rom).

Schüler von Ugolini ist Orazio Benevoli, (geb. 1602, † 1672 zu Rom); Schüler Allegri's und Benevoli's ist Antimo Liberati, ein Schüler Benevoli's ist Ercole Bernabei (geb. 1620 im Kirchenstaat, erst Kapellmeister in Rom, dann seit 1673 Hofkapellmeister in München, † 1687 oder 1690). Sein Schüler war wieder der mit Händel befreundete Abbate Agostino Steffani[1]), geb. 1655 zu Castelfranco im Venetianischen, 1667 in München als Hof- und Kammermusikus (als solcher war er im Orgelspiel Schüler Joh. Kasp. Kerl's, des Hofkapellmeisters), 1681 wurde er Direktor der Kammermusik und kehrte nach 4 Jahren in seine Heimat zurück. Von 1685 ab war er Kapellmeister in Hannover und † 1730 zu Frankfurt a. M. — Zu erwähnen sind noch Santo Naldini (1588—1666), Giuseppe Corsi (c. 1627). Der römischen Schule im weiteren Sinne entstammen die Organisten Ercole und Bernardo Pasquini, ferner Frescobaldi, sowie der Violinist Corelli (s. u.), endlich als Lehrer und ausgezeichneter Kontrapunktist, welchem die grofsen Neapolitaner Durante, Leo, Feo ihre gründliche musikalische Schulung verdankten, Giuseppe Ottavio Pitoni (geb. 1657, † 1743). Hochbedeutend ist der spanische Tonsetzer Tomas Luis de Vittoria,[2]) (geb.

[1]) Vgl. Frz. W. Woker, *Aus den Papieren des Ag. St.* Köln 1885 (1. Vereinsschr. der Görres-Gesellsch.) Chrysander, Händel I. S. 809 ff.).

[2]) Vgl. K. M. J. B. 1896. S. 12 ff. Baini's Behauptung, V. sei Schüler von Escobedo und Morales gewesen, ist zurückzuweisen, da jener

gegen 1540 zu Avila, Kapellmeister am Collegium germanicum, 1575 zu S. Apollinare; von seinen Werken sind zu nennen: mehrere Bücher Messen, Motetten, Hymnen etc. Seine letzten Kompositionen erschienen, soweit wir wissen, 1605; darunter ein 6stimmiges „Officium Defunctorum", welches Proske „die Krone aller Werke" des genialen Meisters genannt hat, der nach Ambros' schönem Ausdrucke wie ein jüngerer Bruder neben Palestrina steht.

In geistigem Zusammenhang und naher künstlerischer Fühlung mit Palestrina stand Leone Leoni, Kapellmeister zu Vicenza, der Palestrina einen Band Psalmen dedicierte (1592). Auch Gastoldi, Kapellmeister zu Mantua (und später Mailand) gehört zu den Vertretern des strengen katholischen Kirchenstyls; endlich ist zu erwähnen Pietro Vinci, geb. 1540 in Nicosia (Sicilien), Kapellmeister in Bergamo.

Zweiter Abschnitt.

Die Anfänge der modernen Musik in Italien.

Durch Palestrina und seine Schule ist die polyphone Musik in klassischer Weise vollendet worden: die rauhe Harmonie der Alten war dem Gesetz der Schönheit und des Ausdrucks unterworfen; dafs der Gedanke lichtvoll, klar und verständlich heraustrete, war zum ersten Gesetz des musikalischen Schaffens erhoben und damit über eine in müfsiger Stimmenkombination und grübelnder Rechnerei sich erlustigende Kontrapunktik der Stab gebrochen. Fehlte dem polyphonen Styl auch die ausdrucksvolle, weich dahinströmende, biegsame Melodik des Volksliedes, so standen ihm als Ausdrucksmittel lichtvoll sprechende Akkorde, gebunden durch das Gesetz der Klarheit und Schönheit, zu Gebote. Kein Wunder, dafs dieser Styl von der Kirche aus auch die Gesellschaft eroberte. Der polyphone Gesang wurde die ausschliefsliche Musik der kunstliebenden Kreise; wer nur irgend infolge seiner Stellung oder vermöge seines Reichtums Anspruch auf feineren Lebensgenufs machen konnte, hielt eine kleinere oder gröfsere Kapelle. Der

bereits 1564 Rom verliefs, dieser, welcher schon 1545 nach Spanien zurückgekehrt war, daselbst schon 1558 starb. Man darf wesentliche Einflüsse Palestrina's bei Vittoria annehmen, daher er auch als „cigno di Palestrina" bezeichnet wurde.

einfache monodische Liedergesang wurde dadurch aus der sogenannten Gesellschaft verdrängt; nur im Feiergewand der kunstvollen mehrstimmigen Bearbeitung hatte die volkstümliche Melodie Zutritt zum Salon.

Allein der Palestrinastyl vermag in seiner idealen Hoheit und infolge seiner massigen Anlage doch nur das einfach Grofse, die Stimmung feierlicher Andacht zum Ausdruck zu bringen; er ist im vollsten und prägnantesten Sinne des Wortes Kirchenstyl.

Im Bewufstsein der Zeit aber war das kirchliche Interesse, so sehr es durch die Reformation wieder in den Vordergrund gestellt worden war, doch nicht mehr das ausschliefsliche, alles beherrschende; vielmehr hatte sich das Bewufstsein schon seit der Renaissance der vielfarbigen Welt und dem buntgestalteten Leben mit voller Sympathie zugewandt, und es konnte das Verlangen nicht ausbleiben, das wirkliche Leben mit den es tragenden und bewegenden Stimmungen auch musikalisch zu gestalten, wie sich denn dieses Verlangen in dem Streben, die klassische hellenische Tragödie mit Hilfe der modernen Tonkunst wiedererstehen zu lassen, ausdrückte. Dieses Streben rief zunächst auf dem Gebiete der weltlichen Musik eine lebhafte Reaktion gegen den polyphonen Styl hervor, welcher durch die Schwerfälligkeit der Harmonie den engeren Anschlufs der Musik an die wechselnden Nüancen der Stimmung verhinderte und, vermöge der strengen Gesetze des polyphonen Satzes, eine freie Bewegung und selbständige Entfaltung der das poetische Wort tragenden Melodie nicht gestattete.

Im Interesse des detaillierten deklamatorischen Ausdrucks wird daher die Melodie aus der Harmonie losgelöst, letztere ihres Reichtums entkleidet und zur blofsen Färbung und Begründung der Melodie gebraucht, d. i. zur Begleitung herabgesetzt.

Selbstverständlich vollzieht sich der Übergang von der kunstvollen Polyphonie zum monodischen Deklamationstyl nur ganz allmählich; zu bemerken ist, dafs in den Übergangsformen, besonders im Madrigal, die verschiedenen Schmuckmittel der Melodie, Tonmalerei, Ansätze zur Koloratur,[1]) schon

[1]) Es ist zu bemerken, dafs die Koloratur als solche durchaus nicht etwa erst ein Produkt des Sologesanges ist. Auch in der strengen

vorhanden sind. In den Canzonetten, Balletten etc. wurde ein besonderes Augenmerk auf prononcierte Rhythmik gelegt. Alle diese Elemente verschwanden aus der monodischen Musik zunächst, um ihr in kurzer Zeit wiedergewonnen zu werden.

So erscheint gegenüber der reichen polyphonen Musik die (nahezu) monodische Deklamationsmusik äufserst dürftig. Der scheinbare Rückschritt ist aber in Wahrheit ein Fortschritt: die Melodie, welche bisher dem musikalischen Instinkt überlassen oder von den Künstlern anderswoher entnommen worden war, wird nun Gegenstand des absichtsvollen künstlerischen Schaffens; mit der flüssigen und biegsamen Melodie aber hat die Tonkunst das bewegliche Element erhalten, das sich aufs innigste den mannigfaltigen Stimmungen anschmiegen kann, welche das moderne Bewufstsein beherrschen. Mit der künstlerischen Gestaltung der Melodie haben wir bei aller Dürftigkeit der Anfänge den Keim der modernen Instrumentalmusik gewonnen, welche ihrerseits wieder die Tonkunst zur Kunst des modernen Bewufstseins erhoben hat.

Die Anfänge des dramatisch-deklamatorischen Styls fallen in die letzten Jahre des 16. Jahrhunderts, der Mittelpunkt seiner Blüte ist Florenz; die Männer, die ihn ausbildeten und pflegten, fafst man gewöhnlich mit dem Namen der Florentiner Schule zusammen, der neuerdings mit Recht durch den Namen der Toskanischen Schule ersetzt worden ist (E. Naumann).

1. Die Musik in Italien bis zum Jahr 1600.

Im nächsten Umkreis der römischen Schule hatte sich, wie wir sahen, auch das Lied in das schimmernde, aber steiffaltige Mefsgewand der Polyphonie kleiden müssen. Anders in dem lebensfrohen, südlicheren Neapel; zu dem ewig heiteren

Polyphonie gab es einen sogenannten „Kunstgesang", Ausschmückung der Melodie nach ganz bestimmten Gesichtspunkten. Man vgl. insbesondere die vortreffliche Arbeit von Fr. Chrysander über Lod. Zacconi i. d. V. Sch. f. M. W. VII, 887, IX, 249, und X, 581; Willkür und Mafslosigkeit der Sänger nötigten die Komponisten zuletzt, die anfangs nicht niedergeschriebenen Koloraturen ausdrücklich vorzuschreiben. Eine Parallel-Erscheinung bietet die Geschichte der Instrumentalmusik: im 17. Jahrh. blieb fast kein Takt der Instrumentalstücke von Trillern u. s. w. verschont, bis auch hier der zur Unsitte gewordenen Manier Halt geboten wurde.

Himmel und der blütenschweren Atmosphäre stimmen die ernsten, hoheitvollen Harmonien nicht; wer wollte sich den neapolitanischen Fischer auf dem tiefblauen Meere vorstellen, kunstvolle Musik singend? Da stimmt nur ein süfser, weichströmender Gesang, der sich melodisch mischt mit dem wundersamen Singen der rauschenden Wogen, auf denen im sanften Takte der Kahn dahingleitet, da stimmt nur die rhythmisch bewegte Melodie; von Harmonie bedarfs gerade nur so viel, als die Saiten der Mandoline, den Gesang leis accentuierend, zu geben vermögen. Hier finden wir schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen eifrigen Beförderer der weltlichen Tonkunst in Ferdinand von Arragonien, einen beliebten Liederkomponisten gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Gesualdo da Venosa († 1614), dem Haupt der sogenannten Akademie von Venosa, eines Herdes der weltlichen Liederkomposition.

Diese bemächtigten sich der in Italien heimischen Volks- und Gesellschaftsgesänge, welche in erster Linie der symmetrisch-architektonische Bau der Melodie charakterisiert, die dem Bearbeiter auch dann, wenn er seine kontrapunktischen Künste daran versuchte, stets die Hauptsache blieb.

Hierher gehören die Villanellas, Villotes (Bauernlieder von derbem, fast frivolem Ton), die Frottoles („Gassenhauer") und andere volksliedartige Lieder, wie die Maggiolate (Mailieder), Ballate (Tanzlieder), Barcaruole (Schifferlieder) u. s. f.

In besonderem Mafse wurde das Madrigal der Liebling der Salon- und Gesellschaftsmusik, und die Kunst der Erfindung sowohl als des mehrstimmigen Satzes that ihr Bestes in dieser Form.

Das Verdienst, das Madrigal als Kunstform in die Musikwelt eingeführt zu haben, wird dem niederländischen Meister Willaert (Kapellmeister zu S. Marco in Venedig) und damit der venetianischen Schule zugeschrieben. Doch hat schon der mit Willaert gleichzeitige Archadelt (1536 Sängermeister der Knaben zu S. Peter in Rom (s. o. S. 144) berühmte Madrigale komponiert, die 1538—1559 in Venedig erschienen sind. Glänzend vertrat diese Gattung Willaerts Nachfolger Cipriano Rore[1]) (1516—1565), welcher u. a. 5 Bücher

[1]) S. o. S. 144.

chromatischer Madrigale schrieb. Ferner sind anzuführen u. a. Alphonso Viola (s. o. S. 144), Giovanni Leonardo Primavera (geb. 1540), Philipp Verdelot (1530—40 in Florenz); Palestrina und Lassus haben nicht verschmäht, ihre Kunst dem Madrigal zuzuwenden, und was sie darin geschaffen haben, steht ihrem Besten nicht nach. Der gefeiertste Madrigalist aber war Luca Marenzio, geboren um 1550 in der Nähe von Brescia, 1595 an der päpstlichen Kapelle, † 1599, um der weichen Melodik willen von seinen Zeitgenossen der „süfse Schwan Italiens" genannt. Der vorhin genannte Gesualdo, Prencipe da Venosa, setzte wie auch sein Lehrer Nenna die harmonischen Waghalsigkeiten Monteverdi's (s. u.) fort, ersteren jedoch als genialer Experimentator überragend.[1]) Das Madrigal zeigt in seiner Entwickelung deutlich alle Einflüsse der hereinbrechenden neuen Zeit, die Chromatik, den Wechsel polyphon-vielgestaltiger und akkordischer Gebilde, die Bevorzugung der obersten Stimme — etwas, das namentlich in den mehrstimmigen weltlichen Kompositionen der nächsten Folgezeit in die Erscheinung tritt — die freiere Behandlung der Dissonanzen u. a. m. Zum Teil sind diese Dinge direkt im Madrigale, dem Versuchsfelde der Komponisten, entstanden.[2]) So bildet das Madrigal den Übergang zur monodischen Musik, die denn auch ausdrücklich daran anknüpfte, den Übergang zur modernen Musik schlechtweg.

2. Die Anfänge des deklamatorischen Styls in Oper und Oratorium.

Scenische Aufführungen mit Musik waren schon in früherer Zeit vorgekommen, so z. B. aus Anlafs der Vermählungsfeier von Cosimo I. von Medici. Doch war die Musik dabei reine Dekorationsmusik gewesen und hatte nur dem Zwecke gedient, den Prunk des Ganzen zu erhöhen. Indirekt waren diese Prunkstücke, die meist in byzantinischer Weise der Huldigung

1) Man sehe die Beispiele, welche Ambros aus G.s Madrigalen bietet. Die Chromatik, anfangs von der Theorie verfolgt und gebannt, war, durch die Pflege der Vertreter der Volksmusik erhalten, mehr und mehr in die Kirche eingedrungen und allmählich zu einem wichtigen Ausdrucksmittel geworden.

2) Vgl. R. Schwartz, General-Register zur VSch. f. M.W. unter „Madrigal".

für den Fürsten galten, für die Geschichte der späteren Oper nicht ohne Bedeutung, sofern man dadurch überhaupt an scenische Darstellungen mit Musik gewöhnt wurde und sofern sich dadurch unwillkürlich die leidige Vorstellung festsetzte, als gehörte die Entfaltung äußerer Pracht wesentlich zur Oper. Auch am Hofe Hercules' II. von Este zu Ferrara wurden sogenannte „pastorale“ aufgeführt, welche Alphonso Viola (s. S. 144) komponierte, und zwar so, daſs Rede und Gegenrede vom Chor in Madrigalen gesungen wurde („Orbeche“ 1541, „Il sacrificio“ 1554, „Lo sfortunato“ 1557, „Aretusa“ 1563). Hier ist auch Christofano Malvezzi's († ca. 1595) in Gemeinschaft mit L. Marenzio, Caccini und Cavaliere zur Hochzeit Ferdinands von Medici komponiertes Werk: Intermedii e Concerti . . . . (gedr. 1591) zu erwähnen. Mit ihm gelangen wir schon in die Anfänge der Monodie, welche das wichtigste Bildungselement der Oper werden sollte.

Die erste Ausführung der Idee eines musikalischen Dramas aber — und diese Idee gab erst der Oper ihre eigentliche Entstehung — war das Werk eines Kreises von vornehmen Dilettanten, welcher in dem Hause des Giovanni Bardi, Grafen von Vernio, seinen Mittelpunkt hatte, und dessen Seele Ottavio Rinuccini war.

Es schwebte diesem Kreise, der aufs eifrigste und mit Begeisterung dem Humanismus huldigte, die Idee vor, das antike Drama wieder zu erwecken. Dazu schien es vor allem notwendig, die verloren gegangene griechische Musik wieder zu entdecken, von welcher die Alten so viele Wunder berichteten. Man war, wie G. B. Doni erzählt, darüber einig, daſs die neuere Musik an Anmut und im Ausdruck der Worte sehr mangelhaft sei und daſs, um ihren Mängeln abzuhelfen, irgend eine andere Art von Cantilene oder Gesangsweise versucht werden müsse, bei welcher die Textesworte nicht unverständlich gemacht und der Vers nicht zerstört würde.

Es war zunächst Vincenzo Galilei, der Vater des groſsen Naturforschers Galileo Galilei, ein Schüler des gelehrten Zarlino, welcher den Kampf gegen die Polyphonie mit seinem Dialog über die antike und moderne Musik (1581) eröffnete. Galilei's eigene Kompositionen übrigens atmen in keiner Weise den Geist des Bardi'schen Hauses: es sind Madrigale, deren erstes Buch 1574, deren zweites 1587 erschien. Auch

Bardi schrieb eine Abhandlung in der angedeuteten Richtung, und als Dritter im Bunde schloſs sich Girolamo Mei mit seinem Diskurs über die antike und moderne Musik an. Aber das eigentliche Verdienst, die neue Richtung ins Leben eingeführt zu haben, gebührt den drei Männern Giulio (Romano) Caccini (geb. 1550 zu Rom, seit 1565 [1564?] in Florenz, † c. 1615), Jacopo Peri, († c. 1630) und ganz besonders Emilio del Cavalieri, geb. 1550 in Rom, 1588—1597 Intendant der Hofmusik Ferdinands von Medici, dessen wie seines Sohnes Cosimo II. Regierung bis 1621 die Glanzzeit des Florentiner Musiklebens bildet, † nach 1600. Cavalieri hatte schon 1590 begonnen, im monodisch-recitierenden Style zu komponieren (Schäferspiele: „Disperazione di Fileno" 1590, „Satiro", „Giuocodella cieca" 1595).

Rinuccini hatte den Giacomo Corsi, dessen Haus nach Bardi's Fortgang nach Rom (1592) der Mittelpunkt aller schöngeistigen Bestrebungen geworden war, für seine Ideen begeistert, und beide veranlaſsten den Jakob Peri, eine von Rinuccini gedichtete Oper[1]) „Dafne" zu komponieren (1594). Diese Oper wurde vor einem gröſseren Kreise unter groſsem Beifall aufgeführt. Es folgte nun die „Euridice", gleichfalls von Rinuccini gedichtet und von Peri, wie von Caccini in Musik gesetzt. An dem Vermählungsfeste Heinrich's IV. von Frankreich mit Maria Medici 1600 wurde Peri's „Euridice" aufgeführt und errang den Beifall der vornehmen Gäste, die bei dem Feste versammelt waren und nun die Begeisterung für den neuen Styl überallhin verbreiteten. Über die Oper hat sich Peri selbst also ausgelassen: in der Komposition einer dramatischen Dichtung handelt es sich darum, daſs die Musik die Sprache nachahmt, und zwar in der Weise, daſs sie zwar über sie hinausgeht, aber sich von den Grenzen der gewöhnlichen Gesangsmelodie fern hält, so daſs also ein Mittelding zwischen Sprache und Melodie entsteht. . . . . Dies ist das Recitativ, zugleich der Beginn des ariosen Gesanges. Von hier ab datieren die Anfänge des stile rappresentativo.

Die Idee, welche diesen Bestrebungen zu Grunde lag, ist, wie schon gesagt, die der Wiedererweckung des antiken

1) Das Wort „Oper" kam erst später zur Anwendung. Der Text zur „Dafne" ist die Umarbeitung eines 1589 von Rinuccini gedichteten Intermezzo, dessen Inhalt Apollo's Kampf mit dem Drachen Pytho war.

Dramas. Keinen Augenblick zweifelte man daran, dafs man dasselbe dem Gegenstand, der Sache, den Worten nach habe: es war also nicht die Idee eines musikalischen Dramas, welches auf modernem Gebiet das sein sollte, was auf antikem die klassische Tragödie gewesen war, sondern man wollte nur das Drama, welches man schon zu besitzen meinte, mit der rechten entsprechenden Musik ausstatten, wollte nur die moderne, wie man annahm, verdorbene Musik zur Reinheit der geträumten griechischen Musik zurückführen (dramma per musica, Melodramma oder schlechtweg Tragedia).

Das Wesen derselben und damit das Wesen der dramatischen Musik überhaupt setzte man wesentlich in den richtigen deklamatorischen Ausdruck („musica parlante"), auch dies mehr in negativer Hinsicht: die Musik solle und könne nicht für sich selbst die Empfindungen, welche die Textworte aussprechen, vollständig ausdrücken; sie solle nur den Text nicht unterbrechen, demselben nicht störend entgegenwirken; auch dies glaubte man erreicht zu haben, wenn die Musik dem Reim, der Strophe, der Interpunktion gerecht werde.

Der Fortschritt, den die Tonkunst mit jenen Bestrebungen machte, besteht also nicht darin, dafs etwa eine positiv dramatische Musik geschaffen worden wäre, sondern darin, dafs eine solche überhaupt in Aussicht genommen und nun aus der Musik der Gegenwart alles das entfernt wurde, was die Klarheit des Textausdrucks hinderte, dafs mit einem Worte die Musik prinzipiell und absolut dem Text untergeordnet wurde, ohne dafs man noch imstande gewesen wäre, eine das Wort tragende, mit selbständigem musikalischem Gehalt erfüllte Musik dazu zu schaffen. Es herrschte somit — wie dies in der Folge auf dem Gebiete der dramatischen Musik sich öfter zeigen wird — in diesen Bestrebungen der sich einer „edlen Verachtung des Gesanges befleifsenden Altertumsfreunde", eine kritische, negative Tendenz vor, die musikalische Schaffenskraft aber stand noch weit hinter der Aufgabe zurück. Man bewies, was nichtdramatisch war und vermied das; aber man fand nicht, was nun das Dramatische in der Musik sei. Dadurch wurde die Musik arm und dürftig. Jene Erstlingswerke bestehen aus — musikalisch angesehen — trockenen, bedeutungslosen Recitativen, welche nur selten von wirklich ausdrucksvollem Gesang abgelöst werden. Weil man

noch nicht vermochte, mit den starren Harmonien dem dramatischen Text zu folgen, so liefs man die Harmonie fast ganz weg, aber die reiche, ausdrucksvolle Melodie hatte man noch nicht.

Die Idee eines musikalischen Dramas war jedoch einmal ausgesprochen und diese Idee trieb weiter, trotz der Dürftigkeit der Anfänge, und brach sich Bahn durch alle Irrtümer hindurch. Noch wollte man eben griechische Tragödie und griechische Musik; beides ins moderne Leben und Bewufstsein zu übersetzen, dazu fühlte man bei der blinden Hingabe an das klassische Altertum noch kein Bedürfnis. Es war die Zeit, da man die Antike selbst haben und kopieren wollte; von ihr für die Gegenwart lernen zu wollen, blieb einer späteren Zeit und einem anderen Volke vorbehalten.

Durch die Anwendung des neuen, recitierenden Styles auf das geistliche Drama wurde diejenige Kunstform begründet, aus welcher sich späterhin das Oratorium entwickelte.

Geistliche Dramen, Passions- und Oster-Spiele, Marienklagen u. a. gab es schon im Mittelalter. Seit dem 12. Jahrhundert hatte man den liturgischen Vortrag der Passionsgeschichte[1]) dadurch zu beleben gesucht, dafs man gewissermafsen die Rollen verteilte: ein Priester sang den Herrn Jesus, ein zweiter den Evangelisten, ein dritter die übrigen einzeln auftretenden Personen selbstverständlich im gewöhnlichen kirchlichen Leseton. Den Einzelreden stellte man mit der Zeit Volkschöre, Jüngerchöre (turbae) gegenüber und diese wurden mehrstimmig gesungen. Neben der sozusagen in dramatischem Gewande aufgebauten geht die in erzählender, motettischer Form gehaltene Passion nahezu $1^1/_2$ Jahrhunderte lang her. Passionen der letzteren Art besitzen wir von Hobrecht, Ciprian Rore, Vincenzo Ruffo,[2]) solche der dramatischen Form von Claudin de Sermisy, Lassus, Vittoria, Francesco Guerrero,[2]) des vorigen Landsmann, Will. Bird u. a.

[1]) Vgl. O. Kade, Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631. Gütersloh. 1891.

[2]) Vgl. Kade a. a. O und Hispaniae schola Musica sacra. II. Barcelona und Leipzig. G. geb. 1529, Schüler von Morales, 1554 Kapellmeister in Malaga, dann in Sevilla; mit Zarlino bekannt. † 1599 zu Sevilla. Schrieb Motetten, Psalmen, Messen, Canciones y villanescas espiritnales. — Zu Ruffo's Passion s. VSch. f. M. W. VII, 678.

Aus den Passionen und liturgischen Dramen hatten sich schon im 12. und 13. Jahrhundert die Mysterien entwickelt, förmliche geistliche Schauspiele, welche auf der Bühne und im Kostüm dargestellt wurden und sich keineswegs auf die Passionsgeschichte beschränkten, sondern auch sonstige biblische Stoffe oder Legenden zur Darstellung brachten. Es bildeten sich förmliche Gesellschaften zum Zweck solcher Aufführungen, die man um der Menge der Agierenden wie der Zuschauenden willen nicht mehr im geschlossenen Raum und um des mehr und mehr eindringenden derben Humors willen auch nicht mehr in der Kirche, sondern auf Marktplätzen und auf besonders zu diesem Zwecke errichteten Bühnen abhielt.

Auch in Rom bestand bis 1549 eine solche Gesellschaft (compagnia del Gonfalone), welche von Paul III. aufgehoben wurde.

Um jene Zeit begann der in seltenem Maſse volkstümliche Heilige, Filippo Neri (geb. 1515 in Florenz, seit 1551 Priester, † 1595), seine ausgedehnte, alle Schichten der Bevölkerung anfassende Wirksamkeit. Ein Mann, der sein Volk kannte, wie wenige, der bei aller persönlichen Frömmigkeit und Strenge gegen sich selbst einen frischen Humor und einen gesunden Blick besaſs, wuſste wohl, daſs, wer das Volk von dem Besuch schlechter Schaustellungen abhalten wolle, ihm bessere bieten müsse. Daher suchte er seine Beichtkinder und die in Rom anwesenden Pilger auf die mannigfaltigste Art, auch künstlerisch, zu erbauen. Er hielt im Betsaal (Oratorium) des Klosters San Girolamo, später in Santa Maria-Valicella Versammlungen ab, in welchen er selbst biblische Vorträge hielt, mit welchen Gesänge (laudi spirituali) wechselten, die ihm erst Giovanni Animuccia, damals Kapellmeister an St. Peter, dann Palestrina für diesen Zweck komponierte. Haberl vermutet, daſs auch Animuccia in dem für die Zukunft der Kirchenmusik bedeutungsvollen Jahre 1565 eine oder die andere Messe vorgelegt habe; seine für die Versammlungen dell' Oratorio geschriebenen „Laudi" erschienen 1563 und 1570. In einfacher syllabischer Weise gehalten, sind sie nichts als geistliche Canzonetten[1]). Filippo Neri lieſs auch, namentlich in der Zeit von Allerheiligen bis Palmsonntag,

[1]) Vgl. K. M. J. B. 1892, S. 91, ebenda 1896, S. 92.

dramatische Aufführungen im Kostüm veranstalten, wobei teils biblische Stoffe, teils Allegorien moralisierenden Charakters zur Darstellung kamen. Nach Palestrina scheint Cavalieri für die musikalische Ausstattung dieser Aufführungen berufen worden zu sein, und dieser übertrug den von ihm schon in seinen Schäferspielen angewendeten monodischen Styl auf diese geistlichen Dramen (rappresentazione, storia, esempio, misterio); das erste Werk dieser Gattung war das Stück „dell' anima e del corpore“, welches 1600 aufgeführt wurde. Der Gesang wurde begleitet von Cembalo, Chitarrone, Lira doppia, 2 Flöten und einer (mit der Sopranstimme unisono gehenden) Violine ad libitum. Von den weltlichen Dramen der Florentiner unterschied sich somit dieses geistliche Drama einzig und allein durch den Stoff. Der Name „Oratorium“, der zunächst als Abkürzung für „rappresentazione per il oratorio“ in Gebrauch kam, findet sich erst in späterer Zeit.

Zur weiteren Verbreitung und Einbürgerung des deklamatorischen Styls trugen insbesondere die einstimmigen, arios gehaltenen und von einem basso continuo begleiteten Madrigale bei, welche Caccini[1]) unter dem Titel „Le nuove musiche“ im Jahre 1602 herausgab, sowie weitere monodisch gehaltene Gesänge, welche später folgten („nuove arie“ 1608, „fuggilotio musicale“ 1614).

Das Musikleben in Florenz, zu dessen Glanz aufser den genannten Meistern noch Francesco Corteccia († 1571), Hofkapellmeister Cosimo's I., und Alessandro Striggio (bis 1586 in Florenz, dann in mantuanischen Diensten, † vor 1590) wesentlich beitrugen, erlebte seine schönste Blüte durch die Wirksamkeit Marco da Gagliano's.[2]) Geboren um 1575, war er früh nach Florenz gekommen, um Geistlicher zu werden. In der Musik war er Schüler des strengen Kontrapunktikers Luca Bati. Er schlofs sich jedoch eng an die Reformbestrebungen an und gründete 1607 die Academia degl' Elevati, welche (Corsi war 1604 gestorben) bald der Mittelpunkt der musikalischen Interessen wurde. Protektor war der kunstsinnige Kardinal

[1]) Seine Tochter Francesca („la Cecchina“), eine glänzende Erscheinung im Florentiner Kunstleben, machte sich als Sängerin, Instrumentistin, Komponistin und Dichterin bekannt.

[2]) Vgl. E. Vogel, *M. da Gagliano*. V. Schr. f. M. V. 405 ff. — R. Eitner, *Die Quellen zur Entstehung der Oper*. M. H. f. M. G. XIII, 10, 20, 21. — Public. ä. M. W. Jahrg. IX, Bd. X.

Ferd. Gonzaga, alle berühmten Musiker der Stadt traten ihr bei; unter ihnen mögen noch die Madrigalisten Pietro Strozzi und Stefano Venturi genannt sein. Nachdem er früher zahlreiche Madrigale und ein „Officium Defunctorum" veröffentlicht, schrieb Marco 1607 seine Oper „Dafne", die Peri überaus rühmte. Im folgenden Jahre wurde er als Nachfolger seines Lehrers Kapellmeister an S. Lorenzo, dann Hofkapellmeister des prachtliebenden Cosimo II. Er war jetzt das anerkannte Haupt der künstlerischen Interessen. 1614 und 1622 veröffentlichte er geistliche Musik, in der Zwischenzeit neue Madrigale, welche dem Muzio Effrem, der damals in toskanischen Diensten stand, Gelegenheit gaben, Gagliano wegen der mangelhatten Stimmführung anzugreifen, die sich allerdings nicht ganz leugnen läfst, aber ein Fehler war, den Gagliano mit vielen anderen Meistern seiner Zeit, nicht zum wenigsten mit Effrem selbst, teilte. Ins Jahr 1624 gehört dos Meisters Oratorium („Azione Sacra"), „Rappresentatione di St. Orsola", 4 Jahre darnach veröffentlichte er die Oper „La Flora" (mit Peri), deren textlicher Gehalt dürftig ist, 1630 die 4stimmigen Responsorien für die Karwoche, „die erhabenste, reinste und edelste seiner Schöpfungen." Er starb 1642. Hat er auch nicht bahnbrechend gewirkt, so mufs doch sein Name als der eines die Peri und Caccini an Talent überragenden Mannes mit hoher Auszeichnung genannt werden.

3. Ludovico Grossi da Viadana.[1]

Die Übertragung des einfacheren Gesangsstyls auf die Kirchenmusik im engeren Sinne wurde durch die Kirchen-Konzerte des Ludovico Viadana angebahnt. Grossi wurde in Viadana bei Cremona wahrscheinlich 1564 geboren und soll von Costanzo Porta unterrichtet worden sein. 1594 war er Kapellmeister an der Kathedrale zu Mantua, 1609 als Musikmeister an der Kathedrale zu Concordia, 1612 Kapellmeister in Fano, † 1645 in Gualtieri am Po.

Schon vor ihm war es in vielen Fällen notwendig gewesen, bei der Ausführung der vielstimmigen Kompositionen die Orgel zu Hilfe zu nehmen. Denn nicht immer war es eben möglich, die Chöre vollstimmig zu besetzen; die fehlenden

[1]) K. M. J. B. 1889. K. v. Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*. Leipzig. 1884. S. 59 ff.

Stimmen mufsten der Orgel[1]) überwiesen werden. Um dem Orgelspieler seine Aufgabe in diesem Falle zu erleichtern, gaben die Komponisten ihren Partituren häufig eine bezifferte Orgelstimme bei, welche dem Organisten mit den Ziffern die Akkorde angab, durch welche die Komposition sich bewegte (basso cifrato). Viadana ging einen Schritt weiter, indem er eigene Kompositionen für Fälle schrieb, in welchen man nur über eine kleine Zahl von Stimmen zu verfügen hatte. Neben seinen zahlreichen polyphonen, 4-, 8-, ja 12-stimmigen, Kompositionen setzte er Kirchen-Konzerte (concerti ecclesiastici) zu 1, 2, 3, auch 4 Stimmen mit einem basso continuo für die Orgel, welcher eine wirkliche, die harmonische Unterlage und Stütze des Ganzen bildende Begleitung war.

In dem berühmten, mehrfach abgedruckten Vorworte seiner „Cento Concerti Ecclesiastici", Venedig 1602 ff. giebt Viadana Rechenschaft über die neue Weise und bespricht die Art ihres Vortrages; alle Passagen und Versetzungszeichen sind genau vorgeschrieben. Neben ihm, der sich selbst den Erfinder des Generalbasses nennt — er hat seinen Basso continuo übrigens nicht beziffert — ist Agostino Agazzari[2]) zu nennen, welcher mit Viadana bekannt (1597 im Alter von 19 Jahren) und eifriger Anhänger seiner Richtung geworden war. Seinen „Sacrae Cantiones" gab er 1608 die wohl schon im Vorjahre entstandene Abhandlung „del suonare sopra 'l Basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel Concerto" bei. Während sein Name fast vergessen wurde, erhob man, besonders auch in Deutschland, den Viadana's zu höchster Höhe. Die Veröffentlichung eines Motettenwerkes ohne den Generalbafs wäre schon kurze Zeit nach dem reformierenden Wirken des Italieners als etwas durchaus Unzeitgemäfses empfunden worden. Der Mangel der Bezifferung mufste sich naturgemäfs bald fühlbar machen: energisch trat M. Praetorius 1619 im Syntagma musicum für eine solche ein.

---

[1]) Auch andere Instrumente wurden benutzt: man denke sich Palestrina's himmlisch schöne Motette „Sicut cervus" von einigen Sängern, einem Organisten, Pfeifern und Geigern aufgeführt! Und so etwas kam vor!

[2]) Er war 1578 in Siena geboren, stand in Diensten des Kaisers Matthias, war dann Kapellmeister am Collegium germanicum in Rom und starb 1640 oder 45 zu Siena.

Die Kompositionsweise Viadana's brachte es mit sich, dafs sich die Singstimmen über dem Grundbasse viel leichter zu bewegen vermochten, als dies bei streng polyphoner Satzweise der Fall sein konnte. Aber er ist nicht überall der gleiche; wir sehen in den Concerti[1]) wenn auch nicht jeden Zusammenhang mit der älteren Polyphonie gelöst, so doch einen Styl, der in seiner melodischen Linienführung wie in seiner rhythmischen Gestaltung sich der Schreibweise der Peri etc. bedeutend nähert; andererseits erkennen wir in seinen Messen, dem Totenoffizium, den Vesperpsalmen (1604), in seinen Lamentationen (1609) Viadana als den in der alten Schule gründlich gebildeten Meister.

Die Möglichkeit, einfach und ausdrucksvoll zu komponieren, ohne die Form der bisherigen Musik völlig zu zerschlagen, hatte Viadana bewiesen. Der nächste Fortschritt bestand nun darin: die immerhin dürftige Recitation der Florentiner mit musikalischem Gehalt zu erfüllen, zu wirklichem Gesang zu erheben, musikalisch zu stylisieren und zu gliedern. Auf dem Gebiete des geistlichen Dramas vollzog diesen Fortschritt Carissimi, auf dem des weltlichen Dramas Claudio Monteverdi; der eine stellte die Form des Oratoriums, der andere die der Oper in der von nun an Jahrhunderte hindurch mafsgebenden Gestalt fest.

4. Giacomo Carissimi[2])

geb. 1604 zu S. Marino im Kirchenstaat, war erst Kapellmeister in Assisi, von 1630 an zu S. Apollinare in Rom, wo er 1674 starb. Er gilt als der Schöpfer der sogenannten Kammerkantate (cantata da camera), welche übrigens durchaus geistlichen Charakters war und mit dem Oratorium die Formen des Recitativs, der Arie und des Chors gemeinsam hat. In seinen Oratorien („Jephtha", „Jonas", „Das Urteil Salomonis",

[1]) Es sind ferner hier zu nennen: Concerti Ecclesiastici raccolti da Fra Danielle da Perugla. II. 1607. Sinfonie a 8 voci. 1610. Es scheint, als ob dies Werk, dessen 18 Sinfonien ebensoviele Städte in der Überschrift verherrlichen, das erste ist, welches die „Sinfonia" der Oper in die Kirche zu verpflanzen suchte. Schliefslich mögen noch genannt sein: Salmi a 4 voci pari col basso per l'organo. 1608. Completorium Romanum (vierst. mit basso continuo). 1609. Concerti Ecclesiastici III. 1609.

[2]) Litteraturangaben im Anhang zu Haberls Abdruck der Übersetzung von C.s Ars cantandi. K. M. J. B. 1898. S. 93 ff.

„Hiob“, „Belsazar“, „David“, „Jonathan“) verlieh er dem Chore eine hervorragende Bedeutung, auch soll er die scenische Darstellung abgeschafft und dafür den historicus (Erzähler) analog dem Evangelisten bei den Passionen eingefügt und so dem Oratorium die Gestalt gegeben haben, in welcher einst Händel dasselbe übernehmen und zur klassischen Vollendung bringen sollte. In seinen Kompositionen[1]) legte er grofsen Nachdruck auf edle Klangwirkung und flüssige Cantilene, vervollkommnete das Recitativ wesentlich, bereicherte die Instrumentation, und leitet so unmittelbar zur neapolitanischen Schule über, deren Vater und erster Grofsmeister, Alessandro Scarlatti, denn auch sein Schüler gewesen ist. Im Jahre 1647 soll übrigens ein „dramma pastorale“ Carissimis: „Le amorose passioni di Fileno“ aufgeführt worden sein.

5. Claudio Monteverdi und die venetianische Schule.

Was Carissimi für das Oratorium war, das war für die Oper der kühne Neuerer Claudio Monteverdi[2]) 1567 zu Cremona geboren, wurde er Schüler Ingegneri's und trat noch in jungen Jahren (1590) als Violinspieler in die Kapelle des Herzogs Gonzaga in Mantua ein; daselbst wurde er 1603 Kapellmeister. Durch seine ersten Kompositionen (Madrigali spirituali 1583, Canzonetti a 3 voci 1584, fünf Bücher 5-stimmige Madrigale 1587—1599) erregte er Aufsehen und zog er sich mancherlei Tadel von Seiten der strengen Schule zu, weil er sich grofse Freiheiten im Gebrauch der Akkorde erlaubte, den Septimenakkord verwendete, Septime und None frei einführte, den Tritonus nicht vermied und so in jeder Weise mit dem System der strengen Diatonik brach. Giov. Maria Artusi in Bologna richtete 1600 eine Streitschrift „overo delle imperfettioni della musica moderna“ nahezu ausschliefslich gegen ihn, was freilich den genialen Künstler wenig anfocht. Den Neuerungen der Florentiner brachte er einen offenen Sinn entgegen und, als der Herzog Vincenzo

---

[1]) Haberl a. a. O. macht mit Recht darauf aufmerksam, dafs Carissimi's Kirchenmusik künstlerisch viel tiefer steht als die Oratorien und Kantaten. Ausg. einzelner Oratorien in Chrysanders „Denkmälern etc.“

[2]) E. Vogel, *Claudio Monteverdi.* V. Schr. f. M. W. III, 315 ff.

Gonzaga, welchen Monteverdi zweimal nach Flandern begleitet hatte, woher er den „canto alla francese“ nach Italien mitbrachte, zur Feier der Vermählung seines Sohnes eine Oper nach Art der Florentiner haben wollte, komponierte Monteverdi, welcher 1607 seine erste Oper „Orfeo“ hatte aufführen lassen, die von Rinuccini gedichtete „Arianna“ (1608). Der grofsartige Erfolg dieses Werkes (dem berühmten „Lamento d'Arianna“ legte er später lateinische Worte unter und gab ihn als „Pianto della Madonna“ heraus), seine weitere Thätigkeit (Musik für eine Inszenierung von Guarini's Komödie „Idropica“, das Ballet „Ballo dell' Ingrate“) vermochten, ihn in schwerem häuslichen Leid aufrecht zu halten: seine Gattin Claudia war 1607 gestorben, ihm die Sorge für zwei blühende Knaben allein zurücklassend. 1613 wurde Claudio mit grofsen Ehren als Kapellmeister zu S. Marco nach Venedig berufen. 30 Sänger und 20 Instrumentisten standen hier zu seiner Verfügung; seine Thätigkeit für das neue Amt fand die vollste Anerkennung seiner Vorgesetzten. Es bestand in Venedig noch kein Theater, um so erwünschter mufsten ihm Aufträge von aufserhalb sein: das Tanzstück „Tirsi e Clori“ (1615 für Mantua), „Gli amori di Diana e d'Endimione“ (1617 für Parma), 1627 für Mantua die (verlorene) Oper „La finta pazza Licori“. Daneben schrieb und veröffentlichte er viele Madrigale und komponierte (1616) mit Effrem, Rossi und Aless. Guivizzani „Maddalena“, ein geistliches Schauspiel Andreini's. Sein Ruhm erfüllte jetzt auch die Anhänger der alten Richtung, Zacconi z. B. erkannte sein Genie voll an, und im Auslande begann man seine Werke nachzudrucken. Für Privataufführungen bei dem Senator Mocenigo komponierte Claudio: „Il combattimento di Tancredi e Clorinda“ (1624) und „Proserpina rapita“ (1630).

1637 erst hielt auch in Venedig die Oper ihren offiziellen Einzug und fand von nun an in der prachtliebenden, lebensfreudigen Dogenstadt eifrige Pflege. Monteverdi brachte hier seine Oper „Arianna“ zur Aufführung und komponierte noch 4 Opern: „L'Adone“ (1639), „Le nozze di Enea con Lavinia“ (1641), „Il ritorno d'Ulisse in patria“ (1641), „L'incoronatione di Poppea“ (1642). Aufserdem war er auch für die Kirche überaus thätig und komponierte Messen, Psalmen, Hymnen in bedeutender Zahl.

Seinen Söhnen hatte der treubesorgte Mann den Lebensweg so weit als möglich geebnet. In den Jahren 1630—31 herrschte in Italien jene entsetzliche Seuche, der in Venedig allein über 40000 Menschen zum Opfer fielen; das schreckliche Ereignis mag die Ursache gewesen sein, daſs der Meister am Abend seines Lebens das geistliche Gewand für sich wählte. Er starb 1643 und wurde „mit wahrhaft königlichem Pomp" bestattet.

Was die Florentiner mehr nur versuchten, das hat Claudio Monteverdi mit kühner Gestaltungskraft ausgebildet; er hat die Oper in der Form festgestellt, welche nunmehr maſsgebend wurde. Die Einleitung bildet die „Toccata" (Ouverture); Recitativ, Arie (mit Ansätzen zur Dreiteiligkeit), Chor, alles findet sich schon bei ihm. Seine Recitative sind flieſsend, die Harmonie hat freilich etwas Hartes, die Chöre haben etwas Ungelenkes, Schwerfälliges, doch ist alles von genialen Zügen erfüllt. Die Instrumentalmusik hat er wesentlich bereichert und selbständig gemacht und damit die dramatischen Ausdrucksmittel der Musik mächtig gesteigert. Sein Orchester bestand aus 2 Clavicembali, 2 Contrabassi da Viola, 10 Viole da brazzo, 2 Violini pizzioli alla Francese, 2 Chitarroni, 2 Organi di legno, 2 Bassi da gamba, 4 Tromboni, 1 Regal, 2 Cornetti, 1 Flautino alla vigesima seconda, 1 Clarino, 3 Trombe sordine, 1 Arpa doppia.

Unter den Männern, welche dem groſsen Künstler wesentliche Anregung verdankten, müssen wir an erster Stelle den Deutschen H. Schütz nennen, der 1628/29 nach Venedig gereist war, um sich in der „heutiges Tages gebrauchlichen Manir der Music zu erkundigen", und welcher die Erinnerung an diese Zeit noch lange treu im Herzen bewahrte.

Unter Monteverdi's Schülern sind Giovanni Rovetta[1]) und Francesco Cavalli[2]) als die bedeutendsten zu nennen. Jener war Vicekapellmeister und wurde 1640 als Nachfolger seines Lehrers Kapellmeister an S. Marco. Man kennt von ihm die Titel der Opern „Ercole in Livadia" (1645) und „Argiope", die er mit Alessandro Leardini zusammen schrieb. Cavalli (eigentlich

[1]) Chorwerke des Mannes s. in Eitners *Bibl. der Musik-Sammel-Werke.* Vgl. M. H. f. M. G. XIV und V. Schr. f. M. W. III, 361, V, 543 und VI, 230.

[2]) H. Kretzschmar, *Die venetianische Oper etc.* V. Schr. f. M. VIII, 1 ff. — H. Goldschmidt, *Cavalli als dram. Komp.* M. H. f. M. G. 1898, 45 ff.

Pier Francesco Caletti-Bruni, legte sich ersteren Namen nach einem Wohlthäter, der seine künstlerische Ausbildung förderte, bei) wurde um 1600 geboren, war 1617 Sänger, 1668 Kapellmeister an S. Marco und starb 1676 in Venedig. Er komponierte wertvolle Kirchensachen (Requiem), gewann aber hauptsächlich als Opernkomponist Bedeutung. Man darf ihn den eigentlichen Begründer der venetianischen Oper nennen; von 1639 ab verschwanden seine Werke in Venedig für drei Jahrzehnte nicht mehr von der Bühne und drangen auch ins Ausland (s. u. im 5. Abschnitt). Von seinen 39 Opern seien genannt: „Gli amori d'Apollo e di Dafne", „Artemisia", „La Calisto", „Il Ciro", „La Didone", „L'Eliogabalo", „L'Ercole", „L' Hypermnestra", „Il Giasone" (1649), „La Rosinda", „Scipione", „Xerxe" (1660).

Cavalli erweiterte und vertiefte die Cantilene durch symmetrische Ausgestaltung und verstärkte die Kraft des Ausdrucks durch lebendige Rhythmik; dabei war ihm ein besonderes Talent gegeben, jedem Ausdruck mit den einfachsten Mitteln gerecht zu werden. Bemerkenswert ist seine Hinneigung zur venetianischen Volksmusik. In einzelnen Modulationen und Manieren, in der Art seiner Verwendung der Instrumente zeigt er besonders die Schule seines Lehrers. Jedoch vermeidet seine Harmonik im ganzen die Härten Monteverdi's; sein Recitativ ist ausdrucksvoll und durch kleine ariose Partien unterbrochen. So nähert er den rein deklamatorischen, die Musik gleichsam aus den Textworten herausquälenden Styl dem pathetischen, der die Musik konzentrisch aus eigenem Bildungsgesetz heraus gestaltet, aber in harmonischer und rhythmischer Charakteristik sich genau dem Wort und der Situation anschliefst.

Ihm verwandt ist Carissimi's Schüler Cesti (Marc Antonio Cesti, geb. 1620 in Arezzo, Kapellmeister in Florenz 1646, † 1669 in Venedig), welcher die ausdrucksvolle Cantilene seines Meisters mit dem dramatischen Elemente verband und durch seine Opern (die berühmteste ist „La Dori" [1])) einen grofsen Ruf gewann. — Im ganzen sind 10 seiner Partituren erhalten. Cesti's Stärke ist besonders die Komposition weicher, elegischer und idyllischer Sätze. Für die Geschichte der komischen Oper wurde die in seinen Werken besonders zu bemerkende Vorliebe für die Volksmusik bedeutsam.

[1]) s. Publ. ä. M. W. Jahrg. XI, Bd. XII.

Hierher stellen wir auch Alessandro Stradella, geb. 1645 zu Neapel, einen bedeutenden Meister in Oper und Oratorium, der jedoch noch mehr, als durch seine Werke, durch sein Schicksal bekannt ist. Er hatte für Venedig eine Oper komponiert, entfloh vor der Aufführung mit der Geliebten eines Venetianers, der ihn nun mit tötlichem Hafs verfolgte. Zweimal entging der Künstler den Nachstellungen in Rom und Turin; 1681 aber erlag er zu Genua der Rache des gekränkten Venetianers. (Oratorien: „San Giovanni battista“ 1676, „Susanna“ 1681; Opern: „La forza del amor paterno“, „Corispero“, „Orazio Cocle“, „Trespolo Tutore“).

Gleichfalls von Bedeutung, insbesondere für die Ausbildung und Entwickelung der Instrumentation, ist Giovanni Legrenzi (geb. 1625 zu Clusone bei Bergamo, Schüler des Motetten- und Madrigalen-Meisters Benedetto Pallavicino zu Mantua, 1685 Kapellmeister zu San Marco in Venedig, † 1690). Unter seinen Kompositionen finden sich wertvolle Instrumentalwerke, Sonaten für 2 oder 3 Instrumente; das Oratorium „La morte del cuore penitente“; die Opern „Achille“ (1664), „Zenobia e Radamista“, „La divisione del mondo“, „Germanico sul Reno“, „Totila“, „Pausania“ etc.

Aus seiner Schule ging einer der bedeutendsten Tonsetzer Italiens hervor: Antonio Lotti.[1]) Geboren um 1667 zu Hannover, wo sein Vater Matteo Hofkapellmeister war, kam er frühe in Legrenzi's Schule zu Venedig, wo er 1687 als Sänger an der Markuskirche eingetreten sein soll und allmählich (1692 zweiter Organist) zum Kapellmeister vorrückte (1736); er starb am 5. Januar 1740. Nach Deutschland kam er 1717 auf Einladung des Kurfürsten August des Starken von Sachsen; zwei Jahre weilte er in Dresden an der Spitze einer italienischen Operngesellschaft, welche er im Auftrag des Kurfürsten gebildet hatte; seine Gattin glänzte dabei als erste Sopranistin, und die Leistungen der Gesellschaft erregten aufserordentliches Aufsehen. Doch kehrte Lotti schon 1719 nach Venedig zurück. Von da an schrieb er nur noch Werke

---

[1]) Eine Monographie steht noch aus (vgl. M. H. f. M. G. XX. 92). Der Geburtsort ist nicht mit Sicherheit anzugeben. Über den Aufenthalt in Dresden s. Fürstenau, *Zur Gesch. der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen etc.* Dresden. 1861. 1862. Vgl. auch Thibaut a. a. O. über den Meister.

für die Kirche. Auf allen Gebieten der Komposition leistete er Hochbedeutendes; als Opernkomponist zählt er zu den besten seiner Zeit; doch dürften seine Kompositionen für die Kirche die für die Oper an bleibendem Wert überragen. Lotti ist mehr Sänger als Dramatiker; dem Prinzip des ausdrucksvollen Gesanges mufs sich bei ihm auch das Orchester streng unterordnen.

So hat er es auch vermocht, in seinen Kirchenkompositionen dem Eindringen des dramatischen Elementes erfolgreich Widerstand entgegen zu setzen. (Oratorien: „Il voto crudele", „L'umiltà coronata"; Opern: „Giustino" 1683, „Sidonia", „La forza del sangue", „Persenna", „Il vincitor generoso" 1708. Berühmt sind die beiden herrlichen Crucifixus in c, 8- und 6-stimmig).

Auch als Lehrer war Lotti bedeutend. Von seinen zahlreichen Schülern erwähnen wir Michel Angelo Gasparini († 1732) als fruchtbaren Opernkomponisten (schrieb u. a. die älteste Hamlet-Oper Rom 1705) und Begründer einer Gesangsschule in Venedig, deren Ruhm sich durch ihre gröfste Schülerin, Faustina Bordoni-Hasse in alle Welt verbreitete, und Benedetto Marcello,[1]) geboren 1. August 1686 zu Venedig, Schüler Lotti's und Francesco Gasparini's (1668—1773), dann auch für einige Zeit Tartini's (im Violinspiel). Er studierte die Rechte und bekleidete verschiedene Ämter in seiner Vaterstadt, † 24. Juli 1739 in Brescia. Von seinen zahlreichen Kompositionen für Oper, Kirche und Kammer haben die 50 Psalmen am meisten Lebenskraft bewiesen. Mild bewegtes Pathos, feinsinnige Melodik, weiche Cantilene charakterisieren diese Komposition, welche mit Unrecht vielfach als Dilettanten-Arbeit verurteilt wird: fehlt ihr auch die eigentliche, innere Gröfse und Kraft, so fesselt sie doch immer durch Anmut und Gefälligkeit, Wohllaut, edle Haltung und aufserordentlich leichte Bewältigung der Formen des Kontrapunkts. (Opern: „La fede riconosciuta" 1702, „Gli Orazi ed i Curiazi", ein Pastoral „Calisto" 1725, ein Monodram „Cassandra". Oratorien: „Giuditta", Gioas", „Il trionfo della poesia e della musica", „La esaltazione . . . di Maria" 1733. Schliefslich sind als Opernkomponisten die folgenden Meister

[1]) L. Busi, *Benedetto Marcello.* Bologna. 1884. Rob. Eitner in M. H. f. M. G. XXIII, 187 ff., woselbst weitere Litteratur verzeichnet ist.

hier noch aufzuführen: A. Vivaldi, von dessen bedeutender Wirksamkeit noch an anderer Stelle zu sprechen sein wird; er schrieb u. a. die Opern: „Ottone in Italia" (1713), „Orlando", „Arsilda", „Cunegonda", „Orlando furioso", „Semiramide", „Tamerlano", „Faraspe" (1738); Tomaso Albinoni („Zenobia" 1694 u. a.), endlich Antonio Caldara,[1]) geb. 1670 in Venedig, starb 1763 daselbst. Er war Karls VI. Lieblingskomponist und hatte 1718—38 in Wien neben Fux gewirkt, dessen Satzart der seinigen allerdings schroff gegenüberstand. In Wien hat Caldara auch einen wesentlichen Einfluſs auf den nachmaligen Hofkapellmeister Joh. Georg Reutter (s. u.) geübt. Er schrieb mit Reutter u. a. 1724 die Oper „Euristeo" 1728 „La forza dell' amicizia", 1731 „La pazienza di Socrate". Als Kirchenkomponist ist Caldara am besten mit Lotti zusammenzustellen (16 st. Crucifixus).

Wir haben die venetianischen Meister der Übersichtlichkeit halber im Zusammenhang aufgeführt; es versteht sich von selbst, daſs dieselben sich nicht vom übrigen Musikleben Italiens isoliert hielten, vielmehr empfangend und schaffend an der Ausbildung des neuen Musikstyles teil haben, dessen Vollendung das Werk der groſsen neapolitanischen Meister ist, welche gemeinhin unter der Bezeichnung der neapolitanischen Tonschule zusammengefaſst werden.

Dritter Abschnitt.

Die neapolitanische Schule.

Der Prozeſs der Verschmelzung des rein deklamatorischen Prinzips mit dem der klanglichen Schönheit, der Richtung auf Wahrheit des Ausdrucks mit der Richtung auf die Schönheit der unmittelbar wohlgefälligen Erscheinung wird vollendet durch die Werke der neapolitanischen Schule, welche die Verbindung des melodischen und des harmonischen Prinzips, des strengen und des schönen Styls darstellen. Hohe Kraft des Ausdrucks, hinreiſsender Glanz der Melodie, weiche bewegte Schönheit und sinnliche Reife charakterisieren die Meister-

---

[1]) Seine Arbeiten für Wien s. V. Schr. f. M. W. VIII 271. (Vgl. das Register unter „Caldara" und „Wien", eine Bemerkung, die auch für analoge Fälle gilt.)

werke dieser Schule; die Musik steht im Dienste des menschlichen Pathos.

Auch in die Kirche dringt der neue, bewegte Styl ein; er bringt die lichten, aber in ihrer idealen Haltung doch etwas starr und kühl anmutenden Harmonie-Massen der Kirchenmusik gleichsam in lebendigen Fluſs, erfüllt sie mit warmer Sinnlichkeit, mit bewegter und bewegender Melodik. Damit geht freilich der Kirchenmusik die hohe Objektivität, die edle Unberührtheit und Idealität des Palestrina-Styls verloren; sie gewinnt an Süſsigkeit und Gefälligkeit, Innigkeit und Wärme, aber auch an unkirchlicher Sentimentalität. Ja sie fängt an, mit der Bühne zu kokettieren. Denn, war der erste Schritt zur Verweltlichung einmal gethan, so muſste die Akkommodation an den Zeitgeschmack unwillkürlich immer weiter gehen, da die Produktionskraft sich in erster Linie, ja ausschlieſslich dem Theater zuwandte. Wie die Geschichte der italienischen Musik von jetzt an fast ausschlieſslich zu einer Geschichte der Oper wird, so bildet auch die Geschichte der Kirchenmusik in Italien, soweit nicht mit bewuſstem Konservatismus die alte durch Palestrina festgestellte Form beibehalten wird, nahezu einen Teil der Operngeschichte. Was etwa auf kirchliche Texte und für kirchliche Feste Neues komponiert wird, das ist trotz des frommen Textes reine Theatermusik.

Es entspricht daher vollständig dem richtigen Gefühl für das kirchlich Würdige und Angemessene und ist nicht bloſs ein Zeichen guten, liturgischen Geschmacks oder archaistischen Eigensinns, wenn von strenger Seite her der Palestrinastyl ausschlieſslich für den allein echten, katholischen Kirchenstyl erklärt wird.

Überhaupt muſste die Richtung auf den süſsen Wohllaut, die reife sinnliche Schönheit des Klanges und der symmetrischen Gestaltung den Verfall herbeiführen, sobald sie einseitig wurde, und an die Stelle der schöpferisch nach Ideen gestaltenden Phantasie die gewandte Mache trat. Die Melodie wird raffiniert, das Pathos stereotyp und leblos. Die Form bleibt stehen, aber der Geist ist entflohen.

1. Alessandro Scarlatti[1]) 1649—1725.

Als der Vater der neapolitanischen Schule und der Schöpfer

[1]) Biogr. in Fr. Florimo, *La scuola musicale di Napoli.* Neapel, 2. Aufl. 1882. II. Eine eingehende Monographie wäre am Platze.

des neuen Styles ist der geniale Alessandro Scarlatti zu betrachten, den man schon, in gewissem Sinne mit Recht, den italienischen „Bach" genannt hat; denn auf sämtliche Musikgattungen erstreckte sich sein Einfluſs, auf allen Gebieten wirkte er befruchtend und umgestaltend.

Geboren im Jahre 1659 zu Trapani in Sicilien, machte er wenigstens seine letzten Studien zu Rom unter Carissimi; mit der Begeisterung für die neue Richtung, welche dieser repräsentierte, verband Scarlatti, selbst ein trefflicher Sänger, Klavierspieler, Harfenist und Organist, in der Komposition eine positiv gestaltende Schöpferkraft mit einem für das Schöne und Würdige in allen Richtungen offenen Sinn. Im Jahre 1680 wurde seine erste Oper „L'Onestà nel Amore" im Palaste der zum Katholicismus übergetretenen Tochter Gustav Adolfs, der ehemaligen Königin Christine von Schweden, gegeben, welche Scarlatti sehr begünstigt zu haben scheint und ihn kurz nachher zu ihrem Kapellmeister machte.

Nach ausgedehnten Reisen durch Deutschland und Italien begründete er (c. 1709) als Leiter des „conservatorio di Sant' Onofrio" die neapolitanische Schule, deren Jünger die musikalische Welt von nun an nahezu ausschlieſslich beherrschten. Er wirkte mit auſserordentlichem Erfolge teils unmittelbar durch seine Werke, teils mittelbar durch Heranbildung hochbegabter Schüler und starb zu Neapel am 24. Oktober 1725. — Seine Werke tragen den Stempel der Gediegenheit und des künstlerischen Ernstes. Strenges Maſshalten, besonnene Rücksichtnahme auf den Idealgehalt des Stückes und seinen Zweck unterscheiden ihn wesentlich von seinen Nachfolgern. Bei ihm ist noch ein auſserordentlicher Unterschied zwischen den Kompositionen für die Kirche und denen für Theater oder Gesellschaft zu bemerken. In ersteren kennzeichnet ihn ein hoher idealer Ernst, ja eine fast rauhe Strenge.

Im weltlichen Styl darf man Scarlatti den Begründer und Vater der italienischen Oper im eigentlichen Sinne des Wortes nennen. Während die florentinische Schule gemäſs den Ideen, von welchen sie beherrscht war, die Musik der Poesie in einer Weise unterordnete, daſs die erstere zu voller Entfaltung nicht gelangen konnte, kehrte Scarlatti das Verhältnis um und gewährte der Musik viel freieren Spielraum.

Während im Drama der Florentiner das Recitativ vor-

herrschte, das eigentlich melodische Element aber zurücktrat, gab Scarlatti der Melodie in der Arie breitere Entfaltung. Durch ihn ist die dreiteilige Form der Arie, die sich vereinzelt schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts vorfindet, zur feststehenden Norm geworden (Hauptsatz, Mittelsatz, Wiederholung des Hauptsatzes). Sein Recitativ zeigt sehr selten Anläufe zu eingehender Charakteristik — in seinen Arien eine höchst bemerkenswerte Stärke von ihm. Die Instrumentalbegleitung gestaltet Scarlatti selbständiger, sie tritt in organische Verbindung mit dem Gesange, kurz, er entwickelt das „dramma per musica" der Florentiner zu der italienischen Oper, deren Formen fortan bis auf Mozart fast unverändert dieselben geblieben sind.

Die Zahl der Werke Scarlatti's zeugt von einer ungewöhnlichen Arbeits- und Produktionskraft; man zählt allein 200 Messen, weit über 100 Opern, „Pompeo", „La Rosaura" (Neudruck von Eitner 2 Akte,[1]) „Odoacro" (mit Legrenzi), „Teodora" 1693, „Pirro e Demetrio" 1697, „Il prigioniero fortunato" 1698, „Laodicea e Berenice" 1701, „Tigrane" 1715, „Griselda" 1721, eine grofse Anzahl von Oratorien („Il dolori di Maria", „Il sacrificio d'Abramo", „Il martirio di S. Teodosia", „La concezzione della beata Vergine", „La sposa de' sacri cantici", „S. Filippo Neri", „La Vergine addolorata"), eine Passionsmusik nach dem Evangelium des Johannes, Cantaten, Stabat Mater, concerti sacri u. s. f. u. s. f.

2. Die Schule Scarlatti's.

Weithin reichte Scarlatti's Einflufs durch seine Schüler: sein Sohn und Schüler Domenico Scarlatti[2]) (s. u.) wurde der glänzendste Vertreter des italienischen Klavier- und Orgelspiels, dem selbst ein Händel die höchste Achtung zollte. (Opern: „Irene" 1704, „La Silvia", „Ifigenia in Aulide", „Amleto" 1715 etc. Alessandro Scarlatti's Schüler Nicolo Porpora, geb. 1668 in Neapel, † daselbst 1766 (Opern: „Basilio" 1709; „Berenice", „Arianna", „Adelaide" [Gemahlin Ottos I. von Deutschland], „Germanico", „Ifigenia". Oratorien: „Il martirio di S. Eugenia",

[1]) Vgl. über den 3. Akt Fr. Chrysander in der Allg. Mus.-Ztg. von 1882; dazu W. Nagel, *Gesch. der Musik in England II*, Strafsburg, 1897, S. 264 f.

[2]) Auch Domenico's Sohn, Giuseppe Scarlatti (1712—77) machte sich als Opernkomponist bekannt. S. Riemann l. c.

„Davidde", „Il martirio di S. Giov. Nepomucene" etc.) wurde eines der Häupter der italienischen Gesangsschule und gewann als Lehrer der grofsen Sänger Farinelli und Anton Hubert mächtigen Einflufs auf die Entwickelung des Gesanges in der Oper, ja, sofern er der Lehrer Haydns wurde, reicht sein Einflufs gewissermafsen hinüber in die klassische deutsche Tonkunst. In seinem Schüler Johann Adolf Hasse (s. u.) gab Scarlatti Deutschland einen der bedeutendsten Vertreter des italienischen Opernstyls, von dem mit Recht gesagt werden darf: „Kein anderer Meister hat so, wie Hasse, die gemeinsamen Grundzüge der damaligen italienischen Schule in ihrer höchsten Objektivität und Reinheit dargestellt".

Die eigentlichen Häupter und Repräsentanten der neapolitanischen Schule:[1]) Durante, Leo, Logroscino sind sämtlich Scarlatti's Schüler gewesen. Ebenso Gaetano Greco, geb. 1680 zu Neapel, welcher sich als Lehrer um die Kunstanschauungen Scarlatti's verdient und durch Kompositionen, Litaneien für 4 Stimmen mit 2 Violinen, Viola und Orgel, Fugen und Toccaten fürs Klavier bekannt machte.

Francesco Durante (geb. 15. März 1684 zu Fratta Maggiore im Neapolitanischen, Schüler Scarlatti's, Greco's, dann auch Pitoni's und Bernardo Pasquini's, wurde 1718 Direktor des Konservatoriums di St. Onofrio und 1742 Kapellmeister und Direktor am Konservatorium S. Maria di Loreto zu Neapel, studierte auch die Werke der römischen Schule mit Sorgfalt, † 1755). In seiner künstlerischen Haltung verknüpft er den wenn auch nicht immer innegehaltenen Ernst der römischen Tonsetzer mit der warmblütigen Melodik der Neapolitaner. Seine Werke sind wohl im ganzen durch weiche Anmut der Form, strenges architektonisches Ebenmafs und vollströmende Cantilene charakterisiert: obwohl er nun seine Kunst in erster Linie der Kirche lieh, hat sie doch die Erhabenheit und Unberührtheit des Palestrinastyles abgestreift und den Charakter subjektiver Bewegtheit, zuweilen sogar den einer leichten Oberflächlichkeit angenommen. Durante schrieb nur für Kirche und Kammer:[2]) Missa alla Palestrina; Magnificat in D (herausg. von R. Franz), Magnificat in B (C. F. Rex ed.), Klavier-

---

[1]) Florimo, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli.* Neapel 1869.

[2]) Nur weniges ist gedruckt. Paris (Konserv.) und Wien (Hofbibl.) bewahren viele seiner Werke. Vgl. Wiener Allg. mus. Ztg. 1872.

sonaten (teilweiser Neudruck durch Schletterer und Weitzmann). Als Lehrer wirkte er unbestritten Hervorragendes, die glänzendsten Namen der nächsten Folgezeit, Pergolese, Traëtta, Jomelli zählten zu seinen Schülern.

Dem Durante ist Leonardo Leo, geb. 1694 zu San Vito degli Schiavi im Neapolitanischen, † 1745 zu Neapel als Lehrer am Conservatorio di St. Onofrio, als der dritte Grofsmeister der neapolitanischen Schule anzureihen. Auch er ist bei den römischen Meistern (Pitoni) in die Schule gegangen und eine grofse Anzahl von Kirchenwerken bekunden seine hohe Meisterschaft im strengen Styl, dem er, wie Durante, flüssige Bewegtheit und ergreifenden Ausdruck verlieh. Aber daneben komponierte er auch über 42 Opern, dem Zuge der Zeit folgend, deren Schofskind die Oper immer mehr wurde. Sein berühmtester Schüler war Piccini (s. u.), Glucks Rivale. (Opern: „Il gran giorno" 1716; „Sofonisbe", „La Zingarella", „La clemenza di Tito" etc.; eine Kantate: „Arianna e Teseo"; Oratorien: „St. Elena", „La morte d'Abele". Kirchenwerke: Missa a 4 voci. Miserere a 8 voci. (Neudruck), sodann Unterrichts- und Klavierwerke. Für das Violoncell, das er selbst mit Meisterschaft spielte, schrieb er Konzerte mit 2 Violinen und Bafs).

Die glücklichste Schöpfung der Neapolitaner war die heitere Oper, die opera buffa. Ihr kam gerade das zu gute, was der opera seria, der ernsten heroischen Oper gefährlich wurde: die hohe Entwickelung der Gesangsvirtuosität; denn diese verlieh der Melodik jene sprühende Lebendigkeit und gelenkige Beweglichkeit, welche den Meisterwerken der Neapolitaner eine so unvergängliche Frische und einen so unwiderstehlichen Reiz verleiht. Als der Schöpfer dieses Genres, in welchem die Italiener heute noch unübertroffen, vielleicht unerreicht dastehen, gilt unter Scarlatti's Schülern Nicolo Logroscino (geb. 1700, † 1763), welcher zwar nicht der erste war, der komische Opern schrieb, aber durch die Einführung der ausgeführten Ensembles an den Aktschlüssen die dramatische Lebendigkeit und Wirkung bedeutend erhöhte und der opera buffa ihre charakteristische Physiognomie verlieh (Opern: „Il governatore", „Il vecchio marito", „Tanto bene, tanto male" etc.).

Bedeutendes, wenn auch in der komischen Oper Logroscino

nachstehend, leistete auch Francesco Feo, ein Schüler Domenico Gizzi's (der gleichfalls von Scarlatti gebildet worden war) und Pitoni's in Rom. Geboren wurde er in Neapel. (Opern: „Zenobia“ 1713, „Siface“, „Ipermnestra“, „Arianna“ etc. Intermezzi: „Don Chischiotte della Mancia“, „Coriando“, „Il vedovo“. Kirchliche Kompositionen). Gerber urteilt im „Lexicon“ über Feo, dessen Geburts- und Todesjahr nicht feststeht, daſs jedes seiner Werke den Stempel der Meisterschaft trage, im Kontrapunkt rein und korrekt, dabei voll Empfindung und glücklich im Ausdruck sei.

Diesen Männern reihen wir nicht als Schüler, wohl aber als Geistesverwandten den durch seine schweren Schicksale bekannten Emanuele d'Astorga[1]) an, eine der edelsten und reinsten Erscheinungen in der Musikgeschichte; seine Art ist weich, innig, mild und faſslich; die Tonkunst war ihm die milde Trösterin, welcher er die Heilung seines schwer verwundeten Gemütes verdankte. Nie hat er daher aus der Musik eine Quelle des Erwerbs gemacht. Seine Kompositionen waren die Sprache seines Innern: als Zeichen der Dankbarkeit und Sympathie hinterlieſs er sie da, wo er liebevolle Aufnahme gefunden hatte. Emanuele d'Astorga wurde am 11. Dezember 1681 zu Palermo geboren. Er stammte aus einem vornehmen adligen Geschlechte Siciliens. Sein Vater, in die Kämpfe des unabhängigen Adels gegen Spanien verwickelt, wurde auf qualvolle Weise hingerichtet, und Mutter und Sohn waren dazu gezwungen worden, der Hinrichtung zuzusehen. Die Mutter starb dabei unter Zuckungen des Entsetzens. Der Sohn, damals 21 Jahre alt, verfiel in einen Zustand dumpfen Brütens. Erst in dem Frieden und in der Stille des Klosters Astorga, wohin er von mitleidigen Freunden gebracht worden war, und in den Tröstungen heiliger Mystik fand sein erschüttertes Gemüt wieder festen inneren Halt und Genesung; mit ganzer Seele fühlte er sich zur Kunst der Töne hingezogen. Nach zweijährigem Aufenthalt in dem Kloster, nach dem er sich nannte, trat er in die Welt; sein Wesen, geläutert und feingestimmt, gewann ihm überall die Herzen.

[1]) Vgl. J. F. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst.* Leipzig. 1868. 3. A. (4 B.), II; Riehl, *Musik. Charakterköpfe.* Stuttgart, 6. A. 1872, B. 1, S. 20 ff. Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig. 1881. No. 1 und 2.

Am Hofe des Herzogs Franz von Parma erfafste ihn Liebe zu seiner erlauchten Schülerin, der Tochter des Herzogs. Sie blieb unausgesprochen, und Astorga starb nach vielfachen Wanderungen durch Europa in stiller Zurückgezogenheit in Böhmen. Von seinen Kompositionen ist sein von krankhafter Sentimentalität nicht freies, aber doch in einzelnen Zügen hoheitvolles „Stabat mater" für 4 Stimmen mit Instrumentalbegleitung am bekanntesten geworden. Daneben sind zu nennen seine Kantaten, im ganzen das beste, was er geschrieben, und eine Oper „Dafne", die 1726 aufgeführt wurde.

Vierter Abschnitt.

Die spätere italienische Oper bis auf Gluck und Mozart.

Immer ausschliefslicher wendeten sich die Jünger der neapolitanischen Schule der Oper zu; auf dem Gebiete der dramatischen Musik winkte dem Strebsamen und Glücklichen die Palme grofsartiger Erfolge: überallhin wurden die neapolitanischen Meister berufen, und überall ward ihnen Beifall und reicher Lohn zu teil. Kein Wunder, dafs sie den Schwerpunkt des Schaffens in die Oper verlegten, kein Wunder, dafs auch das, was sie für die Kirche schrieben, unwillkürlich den Lampengeruch annahm. Der Erfolg einer Oper war nicht blofs von dem Werte der Musik abhängig, sondern ganz wesentlich auch von dem Sänger. Wollte der Komponist des Erfolges sicher sein, so mufste er dem Sänger zu Dank, sozusagen nach der Kehle schreiben. Dies kam der Oper so lange zu gute, als die Sänger ihre Aufgabe in der Darstellung des Werkes selbst suchten. In dem Mafse jedoch, als die edle Gesangskunst sich zur eitlen Gesangsvirtuosität entwickelte, suchten die Sänger ihre Ehre nicht mehr in der Darstellung des Tonwerkes selbst, sondern in der prätentiösen Entfaltung ihrer Stimmmittel sowie der Kehlfertigkeit, und der Komponist, der ihnen zu Dank schreiben wollte, mufste darauf bedacht sein, den Sängern Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Virtuosität zu geben. Die Folge war, dafs in der Oper das Koloraturwesen in einseitiger Weise überwucherte und die Rücksicht auf dramatische Wahrheit immer mehr zurücktrat. Auch das Publikum verlor das Interesse an der dramatischen Seite der Oper und wandte die Aufmerksamkeit ausschliefslich

dem Gesange, oft nur einer einzigen Arie, zu. Über den Erfolg einer Oper entschied bald nicht mehr der Komponist, sondern die Leistung und Laune des Sängers.

Das „dramma per musica" der Florentiner wurde so immer weniger das, was es sein wollte: denn die Musik diente nicht mehr zur ausdrucksvollen Darstellung der dramatischen Handlung; die letztere war vielmehr nur die scenische Ausstattung für die rein um ihrer selbst beziehungsweise um der Sänger willen sich entfaltende Musik.

Eine stattliche Zahl bedeutender Opernkomponisten ging aus der Schule Durante's, Leo's und Greco's hervor; in alle Lande trugen sie den Ruhm der neapolitanischen Schule. Nur die hervorragendsten seien hier angeführt.

Zunächst der in jugendlicher Blüte dahingeschiedene Giovanni Battista Pergolesi,[1]) der Mitschöpfer der opera buffa. Er wurde am 4. Januar 1710 zu Jesi geboren und starb schon am 16. März 1736 zu Pozzuoli Neapel, nachdem er unter anderen Werken der Welt eine vorzügliche Buffo-Oper „La serva padrona" (1731) geschenkt hatte. Mit ihr, welche später das Entzücken weiter Kreise werden sollte, hatte er selbst keinen durchschlagenden Erfolg erzielt, während ihn eine missa solennis zu Ehren des Schutzheiligen von Neapel zum berühmten Manne machte, wie er denn auch in einer kirchlichen Komposition, dem wenige Tage vor seinem frühen Tode vollendeten „Stabat mater", bis heute fortlebt. Es ist Durante's Geist und Art, was uns in eigentümlicher, fast weiblicher Verklärung aus Pergolesi's Klängen entgegentritt; hinreifsend schöne Cantilene, verbunden mit feiner harmonischer Färbung, edles, klassisches Mafs und feingemeisselte Form, Innigkeit und Wärme des Ausdrucks, müssen heute noch dem Schwanengesang des edlen Sängers alle Herzen gewinnen. (Sonstige Werke: die geistliche Oper „La conversione di S. Guiglielmo" (1731); weltliche Opern: „L'amore fa l'uomo cieco", „Il maestro di musica": das Weihnachtsoratorium: „La nascita"; die Kantate: „Orfeo" für Solo mit Orchester).

Greco's Schüler Leonardo Vinci (geboren 1690 zu Strongoli in Calabrien, † 1732 in Neapel als Kgl. Kapell-

---

[1]) Vgl. H. M. Schletterer, *Giovanni Battista Pergolese.* Leipzig. 1880. (Sammlung Mus. Vortr. No. 17.)

meister) fand, wiewohl er, ein strenggläubiger Katholik, mehrere Werke für die Kirche schrieb (Messen, Motetten, die Oratorien „La protezione del rosario" und „La vergine addolorata"), seine Haupterfolge doch in der Oper „Astianasse", „Ifigenia in Tauride", „Sigismondo, re di Polonia", „Semiramide", „Artaserse" (1732).

Ein anderer Schüler Durante's, der Spanier Domenico Michele Barnaba Terradeglias (Terradellas), geb. 1711 zu Barcelona, † 1751 als Kapellmeister an der Jakobuskirche in Rom, komponierte zwar einzelnes für die Kirche (eine Messe und ein Oratorium), fand seine Erfolge aber hauptsächlich als Opernkomponist, mit Jomelli, seinem Studiengenossen, um die Palme ringend. (Opern: „Astarte" 1736, „Artaserse", „Gli intrighi delle cantarine", „Romolo" (mit Latilla) etc.; das Oratorium „Giuseppe riconosciuto".) Nicola Jomelli, geboren am 10. September 1714 zu Aversa bei Neapel, † 25. August 1774 in Neapel, ist als einer der bedeutendsten Meister der neapolitanischen Schule zu bezeichnen, deren Grofsmeister Durante und Leo seine Lehrer waren. Seine ersten Opern („L'errore amoroso" 1737, „Odoardo" etc.) lenkten die Aufmerksamkeit auf ihn; er vervollkommnete seine Studien bei dem gelehrten Theoretiker Padre Martini in Bologna, war dann in Venedig als Direktor des „conservatorio degli incurabili", in Rom als Kapellmeister an der Peterskirche thätig und schrieb in diesen Stellungen sehr nennenswerte polyphone Chorwerke (ein 8-stimmiges „Dixit", Miserere, Magnificat, ein „Laudate" für 4 Solostimmen mit Doppelchor u. a.). 1753 wurde er von dem prachtliebenden Herzog Karl von Württemberg, für welchen Jomelli schon die Opern „Il Catone in Utica" (1751) und „Fetonte" (1756) komponiert hatte, als Hofkapellmeister nach Stuttgart berufen,[1] wo er als Komponist eine glänzende Thätigkeit entfaltete und von dem kunstliebenden Hofe in vollem Mafse anerkannt wurde. (Werke der Stuttgarter Zeit: „Pelope", „Enea nel Lazio" etc. und Neubearbeitungen älterer Opern.)

Die Umstände zwangen den Herzog im Jahre 1768, die Kapelle zu verkleinern und einen Teil der Sänger zu entlassen. 1769 reiste Jomelli nach Italien, nicht mit der Absicht, den

[1] Vgl. J. Sittard, *Zur Geschichte der Musik am Württemberger Hofe: II.* Stuttgart, 1890. S. 51 ff.

bisherigen Wirkungskreis für immer zu verlassen. Was ihn bewog, dem „angebeteten“ Herzog den Dienst aufzusagen, wissen wir nicht genau; Thatsache ist, dafs er zuletzt nicht mit derjenigen Rücksicht behandelt wurde, die ihm als Menschen und Künstler zukam und auf welche er Anspruch machen durfte; aus seinen Briefen an den Herzog spricht durchaus eine ehrliche, bei allem künstlerischen Selbstbewufstsein bescheidene Natur. Jomelli kehrte nach Neapel zurück, aber den Beifall, den er bei seinen Landsleuten erwartet haben mochte, fand er nicht mehr, obwohl gerade seine letzten Opern (darunter „Armida“) zu seinen besten gehören. Sein letztes Werk war das heute noch in Ehren stehende „Miserere“ für 2 Soprane und Orchester. Von seinen übrigen Schöpfungen seien noch genannt die Oratorien: „La Betulia liberata“, „Isacco“, „St. Elena“, ferner eine Passion und eine dramatische Kantate „Cerere placata“. Mozart rühmt von ihm: „Der Mann hat sein Fach, worin er glänzt, so dafs wir es wohl bleiben lassen müssen, ihn bei dem, der es versteht, daraus zu verdrängen; nur hätte er sich nicht herausmachen und Kirchensachen schreiben sollen“. Jomelli war der geborene Kapellmeister; reichere Instrumentalbegleitung, als sie vordem üblich war, sorgsamste Beachtung der Dynamik und ein eminentes Dirigiertalent haben seinem Ruhme ebensosehr Bahn gebrochen, wie seine Werke selbst. Man hat neuerdings darauf aufmerksam gemacht, dafs die deutsche Musik nicht ohne Einflufs auf Jomelli geblieben sei. Wohl schuf er ganz im Bannkreise der Konzertoper, brachte den Sängern, wie diese und das Publikum es nun einmal verlangten, Opfer; aber in seinen Arien pulsiert so viel warmblütiges Leben, sie sind so von wirklicher Leidenschaft erfüllt und meiden die blofs konventionelle Phrase, dafs man Jomelli's Namen unbedingt unter die der gröfsten Meister der italienischen Oper stellen mufs.

Bedeutendes Talent besafs ein aus der neapolitanischen Schule hervorgegangener, seinem Wirkungskreise nach zur römischen zu zählender Tonsetzer: Rinaldo di Capua,[1]) geboren, wie man sagt, 1715. Er trat mit der Opern-Serie „Ciro riconosciuto“ (1737), „Vologeso“, „Farnace“ (1739) auf, war aber später hauptsächlich auf dem Gebiete der Buffo-Oper

[1]) Vgl. Ph. Spitta: *Rinaldo di Capua*, in der V. Schr. f. M. III. 92 ff. 314 ff.

thätig und gelangte mit den Werken: „La libertà nociva" (1740), „L'ambizione delusa", „La commedia in commedia" unter seinen Landsleuten, und mit „La Zingara" auch 1752/53 zu Paris, woselbst die Buffonisten (s. unter Frankreich) die Oper zur Aufführung gebracht hatten, zu hohem Ansehen.[1])

Noch weitere Weltfahrten als Jomelli machte Tommaso Traetta[2]) (geboren 1727 zu Bitonto), gleichfalls Durante's Schüler, der erst am herzoglichen Hofe zu Parma als Hofkapellmeister und Musiklehrer der Prinzessinnen wirkte, dann kürzere Zeit als Lehrer am Konservatorium für Mädchen in Venedig weilte, von wo ihn die Kaiserin Katharina II. von Rufsland nach Petersburg berief. Hier blieb er bis 1775, reiste dann nach London, und von hier nach Venedig, wo er 1779 starb. Neben vielen Opern (u. a. „Farnace" 1751, „Ezio", „La Rosmonda" [mit Cecere, Gomez und Logroscino], „Ifigenia", „Armida", „Sofonisbe", „La serva rivale", „Solimano", „Il cavaliere errante" etc.) schrieb er ein Oratorium „Salomone" für Frauenstimmen, eine Passion nach dem Evangelium des Johannes und einige Kirchenkompositionen. Traetta war ein nicht gewöhnliches Talent, seine Melodien sind zum Teil scharf geprägt, ohne freilich der besonderen Merkmale der konzertierenden Arie zu entbehren; bedeutend sind seine Recitative, in der Beschwörungsscene der „Armida" erscheint er von Rameau beeinflufst, in anderem von Gluck, auf den er selbst, dessen Veranlagung für dramatischen Ausdruck zweifellos ist, bis auf einen gewissen Grad Einflufs geübt haben mag. Einen anderen Schüler Durante's, Pietro Guiglielmi,[3]) geb. 1727 zu Massa Carrara, † 1804 in Rom, führte sein Weg nach Deutschland, wo er in Dresden (1762) und Braunschweig Lorbeeren erntete; 1772 ging er nach London, 1777 nach Italien zurück, wo er als Kapellmeister zu St. Peter nur noch

[1]) Bekannt ist, dafs Rousseau (s. u.) Pergolesi's „La serva padrona" 1752 edierte; vielleicht stand der Philosoph auch, worauf Ph. Spitta hinweist, der Veröffentlichung der „Zingara", welche ein Jahr später erfolgte („La Bohemienne"), nicht fern. Derselbe Autor sucht wahrscheinlich zu machen, dafs die unter Pergolese's Namen gehende hübsche Canzonette: „Tre giorni son, che Nina" von Rinaldo stammt.

[2]) Vgl. über seine Opern aufser Florimo a. a. O. Bitter's *Reform der Oper durch Gluck*. Braunschweig. 1884. Marx, *Gluck*. Berlin. 1868. Hierzu V. Sch. f. F. M. I 226 ff.

[3]) s. V. Schr. f. M. W. V, 237 ff.

für die Kirche komponierte. Auch er hat außerordentlich viel komponiert, neben 79 Opern (u. a. „I capricci d'una marchesa“ 1759, „Il finto cieco“, „Ifigenia in Aulide“, „Il re pastore“), einigen Oratorien („La morte d'Abele“, „La distruzzione di Gerusalemme“ etc.), einer 5stimmigen Messe mit Orchester und anderen bedeutenderen Kirchensachen, auch Werke für Kammermusik (6 Quartette für Klavier, 2 Violinen und Violoncello, 6 Trios für Klavier, Violine und Violoncello u. a.).

Nach Paris verpflanzte die Kunst der Neapolitaner, speziell die opera buffa, gleichfalls ein Schüler Durante's, Egidio Romoaldo Duni (geb. 9. Februar 1709 zu Matera, † 1775 zu Paris), der nach mehrfachen Erfolgen in Italien 1757 nach Paris übersiedelte und dort die komische Oper durch seine Werke dieses Styles dauernd einbürgerte (s. u.).

In glänzender Weise vertraten die Schule in der französischen Hauptstadt ferner der hochbegabte Piccini,[1] der zweite Schöpfer der opera buffa, und Sacchini. Nicola Piccini, geb. 1728 in Bari, war ein Schüler von Durante und Leo. Schon mit seiner ersten Oper („Le donne dispettose“) errang er Achtung und Beifall; mit der zuerst in Rom 1760 aufgeführten Oper „Cecchina“ aber einen geradezu sensationellen Erfolg und europäischen Ruf. Piccini hat hier die Form der da capo-Arie aufgegeben und durch das Rondo ersetzt, eine Neuerung, welche auch in die Opera seria überging. Einige 50 Opern für Rom und Neapel folgten; ein augenblicklicher Mißerfolg jedoch in demselben Rom, das ihn bisher auf den Händen getragen hatte, veranlaßte ihn, einem von der Königin Marie Antoinette an ihn ergangenen Rufe Folge zu leisten und nach Paris überzusiedeln (1776). Hier wurde er von den Freunden der italienischen Oper, wohl ohne sein eigenes Zuthun, auf den Schild erhoben und zum Haupte der gegen die dramatische Richtung der Gluckisten kämpfenden Partei gemacht, die nach ihm die Piccinisten genannt wurde. Der Kampf, in welchen er, ein gutherziger, friedliebender Künstler, hineingezogen wurde, entsprach seinen Neigungen wohl kaum. Die Oper „Roland“, welche er für die französische Oper auf einen von Marmontel verfaßten französischen Text komponierte, fand zwar großen Beifall, dagegen konnte seine Komposition der „Iphigenie en Tauride“ gegen Glucks Meisterwerk nicht

[1]) Ginguené, *La vie et les ouvrages de Piccini.* Paris. 1800. — Desnoiresterres, *Gluck et Piccini 1774—1800.* Paris. 1872.

aufkommen. Unermüdlich schuf er neue Opern, „Le faux lord“, „Le dormeur éveillé“, „Diane et Endymion“, „L'enlèvement des Sabines“, „L'inconstante“ etc. Glucks Wirken blieb nicht ohne die gröfste Bedeutung für ihn, und mit Werken wie „Atys“ (1780), „Didon“ (1783) und „Pénélope“ (1785) erhob er sich zum Mitkämpfer des grofsen deutschen Meisters.[1]) Obwohl ihm 1782 in Sacchini ein bedeutender Rivale erstand, vermochte er es doch, sich in der Gunst des Publikums zu erhalten. Allein die Revolution nötigte ihn, Paris zu verlassen (1791); er ging nach Neapel, von wo ihn jedoch grundlose Verleumdungen nach Venedig trieben. Auch hier fand der gealterte Meister keinen ausreichenden Boden für seine Schaffenskraft (1793 „Il servo padrone“), und so kehrte er denn nach Paris zurück, um schon 2 Jahre darnach, am 7. Mai 1800, zu Passy zu sterben.

Die Zahl seiner Opern betrug über 150. Seine Kraft liegt in der leicht gefügten, melodienreichen opera buffa, doch leistete er auch in der opera seria Bedeutendes; hervorzuheben ist besonders seine Instrumentation, welche an Reichtum die der zeitgenössischen Italiener übertrifft, neben derjenigen Mozarts freilich dürftig genug erscheint.

Antonio Maria Gasparo Sacchini, der Piccini in Paris eine Zeit lang verdunkelte, wurde als Sohn eines Fischers am 23. Juli 1734 zu Puzzuoli bei Neapel geboren; Durante entdeckte das in ihm schlummernde Talent und veranlafste seine Aufnahme in das „Conservatorio Sant Onofrio“, wo er den Kompositionsunterricht bei Durante selbst erhielt. Er schrieb eine grofse Anzahl Opern (darunter „Fra Donato“ (1756), „L'Olimpia tradita“, „I due baroni“, „Il gran Cid“), die seinen Namen in Italien populär machten, verliefs dann 1771 Italien, um über Deutschland (München, Stuttgart) nach London zu reisen, wo er 1772—1782 blieb und mit seinen Opern bedeutenden Anklang fand; 1782 reiste er nach Paris. Dort komponierte er zwei neue Opern

[1]) Der einseitige Enthusiasmus der Anhänger Gluck's hat eine gerechte Würdigung des Mannes nicht aufkommen lassen, der doch in neidloser Anerkennung sich vor Glucks überragender Gröfse gebeugt und, so viel an ihm lag, alles gethan hat, die Erinnerung an des Rivalen herrliche Kunstschöpfungen nach dessen Tode zum Nutzen der Nachgeborenen lebendig zu erhalten. Es ist gut, sich von Zeit zu Zeit, wenn von den „italienischen Intriguanten“ die Rede ist, sich der Jomelli und Piccini zu erinnern.

„Dardanus" und sein Hauptwerk „Oedipe à Colone", dessen Aufführung er freilich nicht mehr erlebte. Er starb zu Paris 7. Oktober 1786. Aufser seinen zahlreichen Opern hat er auch mehrere Oratorien („Ester", „S. Filippo", „I Maccabei" etc.), Kammermusikwerke (Streichquartette, 6 Trio's für 2 Violinen und Cello, 12 Violinsonaten) komponiert. Sacchini nimmt eine mittlere Stellung zwischen der Oper streng italienischer Richtung und der Glucks ein. Seine Orchestration ist vorgeschritten, seine Melodik gleich glücklich in den verschiedensten Ausdrucksarten. Man hat ihn, wenn auch übertrieben, so doch nicht ganz mit Unrecht, den „ersten Melodisten der Welt" genannt.

Zu den begabtesten Meistern auf dem Gebiete der opera buffa ist Giovanni Paesiello, geb. zu Tarent 9. Mai 1741, zu zählen. Nachdem er durch eine Reihe von Opern („La pupilla", „Artaserse", „I bagni d'Albano", „L'amore in ballo", „Lucio Papirio" etc.) sich weit über die Grenzen Italiens hinaus einen berühmten Namen gemacht hatte, reiste er, von der Kaiserin Katharina II. von Rufsland veranlafst, nach Petersburg, wo er sein populärstes Werk schrieb „Il barbiere di Seviglia", das erst Rossini's gleichnamige Oper aus dem Felde schlug und in Vergessenheit brachte. Nach Neapel über Wien zurückgekehrt (1784), wo er Mozarts Ruhm durch seine leichten und gefälligen Weisen zu verdunkeln vermochte, kam er in die unruhige Zeit der Revolution und Restauration und suchte sich, stets das Interesse der Kunst verfolgend und eifrig Opern schreibend, zu den verschiedenen Regierungen zu stellen, so gut es eben ging. Auf Veranlassung Napoleons I., dessen musikalischen Neigungen Paesiello's Talent aufs glücklichste entgegenkam, ging er (1802) auf einige Jahre nach Paris, kehrte aber bald nach Neapel zurück, wo er am 5. Juni 1816, wie man sagt, in dürftigen Verhältnissen, starb. Paesiello hat aufser einer Menge von Opern viele Werke für die Kirche, Messen, Tedeum, Oratorien: („Mose in Egitto", „Pastorale per il San Natale"), für das Orchester (12 Sinfonien) und für Kammermusik geschrieben. Seine Hauptstärke war und blieb die opera buffa.

Ganz so ist es bei Domenico Cimarosa (geb. 17. Dez. 1749 zu Aversa), dem frühverwaisten Armenschüler, dessen Talent ein Minoritenpater entdeckte und aus dem Dunkel zog. Er erhielt seine musikalische Ausbildung auf dem Conservatorio

di Maria di Loreto zu Neapel. Piccini und Sacchini waren seine Lehrer. Gleich mit seiner ersten Oper („Le stravaganze del conte“ 1772) errang er Beifall und Namen; er komponierte Oper auf Oper (La finta Parigina“, „L'Italiana in Londra“, „I matrimonii in ballo“ etc.) für verschiedene Bühnen Italiens. 1789 folgte er dem Beispiele Paesiellos, seines einzigen Rivalen, und reiste über Florenz und Wien nach Petersburg, verliefs aber die Czarenstadt schon 1792 wieder und nahm einen längeren Aufenthalt in Wien, wo er die „Heimliche Ehe“ (Il matrimonio secreto), sein bekanntestes Werk, schrieb, mit welchem er nie dagewesene Erfolge feierte. Nach Neapel zurückgekehrt wurde er 1798 in die politischen Wirren verwickelt, infolgedessen zum Tode verurteilt, aber vom König begnadigt. Es trieb ihn aus der Heimat, wo er so vieles durchgemacht hatte, fort. Aber er kam nicht mehr weit; auf der Reise, die ihn nach Rufsland bringen sollte, erkrankte er und starb in Venedig am 11. Januar 1801. Auch er hat aufser 76 Opern eine Menge Kantaten für den Konzertsaal und mehrere Kirchensachen komponiert. Überdauert hat ihn nur die „Heimliche Ehe“, ein Werk voll köstlicher Frische, das uns in allen Teilen die charakteristische Physiognomie der italienischen opera buffa zeigt und dessen liebenswürdige Grazie wohl verdiente, der Vergessenheit entrissen zu werden.

Zwei Jahrhunderte hindurch hatte Italien die musikalische Welt beherrscht. Die unvergängliche Errungenschaft der italienischen Entwickelung war die vollendete Formschönheit: Ebenmafs und Wohlklang, sinnliche Klangfülle, Schönheit und Gesangsmäfsigkeit der frischquellenden Melodie — das sind Vorzüge, welche den Italienern nie sollten abgesprochen werden. Die Verklärung der Form war durchaus notwendig, sollte die musikalische Kunst wirklich die Kunst des Schönen in Tönen werden. Ohne die Italiener wären Händel und Mozart bei allem Geiste nicht das geworden, was sie sind. Auch heutzutage, wo man über der Fülle von Gedanken, die auszudrücken man der Tonkunst ansinnt, die Form zerreifst, thut es not, die Jünger der Kunst auf die Schönheitslinie hinzuweisen, welche die Italiener einzuhalten verstanden haben, auf das Ebenmafs und die reife Sinnlichkeit, ohne welche der Kunst der Zauber der Schönheit verloren geht, so dafs uns eine „philosophische Musik“ im übeln Sinne des Wortes bleibt.

Anhang.

Die Entwickelung der Gesangskunst und der Instrumental-Musik in Italien.

Unter den ausführenden Künstlern standen, seit die neue Richtung in der Musik herrschend geworden war, die Sänger in der ersten Reihe.

Die Ausbildung der Gesangskunst[1]) ist das grofse, unbestrittene Verdienst der Italiener; sie waren die ersten, welche auf die Tonbildung und auf die naturgemäfse Schulung der Kehle ein gründliches Studium verwendeten; denn so gerne der Romane auf „dramatische" oder wie er es gerne nennt, „philosophische" Musik verzichtet, so energisch dringt er auf dramatischen Gesang; was der Musik fehlt, mufs der Sänger durch Stimme und Spiel ersetzen. Damit ist dem Sänger eine grofsartige Aufgabe vorgezeichnet. Keineswegs bildete Italien blofse Sing- oder Schreimaschinen oder blofse Stimmenträger aus, es wollte dramatische Sänger erziehen. Dem entsprach der eiserne Fleifs und die tiefe Gründlichkeit, womit die grofsen Sänger Italiens ihrem Berufe oblagen. Da war allerdings die erste Aufgabe die, eine reine und klare Intonation, den schönen, vollen Gesangston zu gewinnen; dieser Aufgabe kann nicht ohne die gründlichste technische Schulung genügt werden; die Ausbildung der technischen Kehlfertigkeit bis zur denkbar höchsten Virtuosität war die eine Seite der italienischen Schule; ihr verdanken wir die vortreffliche Gesangsmethode, die man als „die italienische Schule" bezeichnet, und deren ein Sänger sich noch heute nicht entschlagen kann. Die andere Aufgabe aber war: den Ton völlig in die Gewalt des dramatischen Ausdrucks zu bringen, also die Herrschaft über sämtliche Register der Stimme zu gewinnen. Die dritte und wichtigste endlich war das Studium des dramatischen Ausdrucks selbst, was wiederum eingehende Studien in der Psychologie und Ästhetik erforderte.

[1]) Gesangsmethoden veröffentlichten: Bovicelli (1594), Severi (1678), Banchieri (1628 s. d. Text), Natale (1674), Viviani (1693) u. s. w. Vgl. H. Goldschmidt: *Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts.* Breslau. 1890. Gesangsschulen der Fedi und Amadori in Rom, Peli in Modena, Brivio in Mailand, Bedi in Florenz etc. (s. d. Text).

Die Mittelpunkte des echten, von der Idee der Kunst getragenen Gesanges bildeten die Schulen von Neapel und Bologna.

Aus der neapolitanischen Schule gingen Männer hervor wie Baldassaro Ferri, geb. 1610 zu Perugia, † 1680, Carlo Broschi, genannt Farinelli (geb. 1705 zu Neapel), der ohne Anstrengung vom ungestrichenen a bis zum dreimal gestrichenen d sang und an Stärke und Metall seiner Stimme mit der Trompete wetteifern konnte(der aber nie fertig war im Studium, sondern, sobald er an sich Mängel entdeckte, immer wieder neu zu lernen anfing (so auf Karls IV. Anregung in Wien). An dramatischer Wahrheit und hinreifsender Leidenschaft soll er alle übertroffen haben, er weilte 1736—1759 unter Philipp V., den er durch seinen Gesang vom Trübsinn geheilt haben soll, und unter Ferdinand VI. in Madrid, wo er zu hohen Ehren gelangte, und starb zu Bologna 1782. — Als Lehrer ragt Farinelli's Meister Porpora (s. o.) hervor in Neapel; er bildete auch den Gaetano Majorano (genannt Caffarelli [1703—83]).

Die bedeutendsten Vertreter der Schule zu Bologna, welche der Gesangskunst eine wissenschaftliche Grundlage zu geben suchte, während die neapolitanische Schule mehr der naturalistischen Richtung huldigte, sind Antonio Pistocchi (geb. 1659, † 1717) und Antonio Bernacchi (geb. 1690, † 1756); den letzteren, Lehrer des berühmten Senesino (eigentlich Francesco Bernardi, geb. 1680 zu Siena) nennt Händel den „König der Sänger". Seine Methode liegt noch jetzt dem italienischen Gesangsunterricht zu Grunde.

Einem kirchlichen Vorurteil verdankt die Geschichte der Musik die Unsitte des Kastratengesanges. Von der Kirche kam diese Unsitte auf die Bühne und hat sich bis nahe an die Gegenwart erhalten.

Mit der Oper war die Bedeutung der Orchesterinstrumente gewachsen; Scarlatti hatte insbesondere dem Bogeninstrumentenquartett eine gröfsere Bedeutung gegeben. Unter den Bogeninstrumenten war das wichtigste die Violine. Schon geraume Zeit, ehe von nationalen italienischen Lauten- und Geigenbauern die Rede war, blühte im Süden die Kunstfertigkeit deutscher Meister des Instrumentenbaues: Joh. Kerl, Lukas Mahler (Beginn des 16. Jahrhunderts). Etwas später zu setzen ist Kaspar Tieffenbrugger (Duiffopruggar)[1]

[1]) Vgl. M. H. f. M. G. XVI, 14.

aus Tirol, der sich 1510 in Bologna niederliefs, später einem Rufe des Königs Franz I. von Frankreich folgend als Hofinstrumentenmacher nach Paris übersiedelte, von wo er aus Gesundheitsrücksichten nach Lyon zog. Gute Instrumente (insbesondere Bafsviolen) baute Gasparo de Salo, Instrumentenmacher zu Brescia (c. 1565—1615?), vortreffliche Theorben der Deutsche Buchenberg in Rom (ca. 1600).

Um die Vervollkommnung der Violine wie der Bogeninstrumente[1]) überhaupt machte sich besonders verdient die Familie Amati in Cremona: Andreas Amati, Nicola Amati, der besonders vortreffliche Bafsviolen baute, geb. 1535, starb nach 1611, Antonio Amati, geb. um 1555, Girolamo Amati, geb. um 1556, † 1630, vor allem aber Nicola Amati, 1596—1684, der weltberühmte Geigenmacher, aus dessen Lehre wiederum die grofsen Geigenbauer Andrea Guarneri (blühte c. 1650—95) und Antonio Stradivari (geb. 1644, † 1737) hervorgingen. Ein zweiter Girolamo Amati lebte 1649—1740. Der berühmteste Vertreter der Familie Guarneri war Giuseppe Antonio, der Neffe Andrea's (geb. 1683, † 1767). Jakob Stainer brachte die Kunst des Geigenbaues von Cremona nach Deutschland (geb. 1621 zu Absom in Tyrol, † 1683 in Innsbruck); mit seinen Instrumenten wetteiferten die aus der Klotz'schen Werkstätte in Mittenwalde hervorgegangenen des Matthias Klotz, c. 1670 bis 1696, und seiner Söhne Sebastian und Joseph Klotz, später Karl, Ägidius, Georg, Michael Klotz.

Die ersten Versuche einer selbständigen Violinkomposition[2]) finden sich im Beginne des 17. Jahrhunderts bei Biagio Marini († 1660), Paolo Quagliati (1623: Toccate für Violine mit Theorbe), Carlo Farina, Giov. Batt. Fontana, Bartol. Montalbano („Sinfonie d. i. Sonate ad 1 und 2 violini" etc.), Massimo Neri (1644—64 Organist an S. Marco, Venedig, „Sonate e Canzone" 1644 etc.), Giov. Legrenzi (s. o.), Sonata a 2 und 3 und a 3, 5 und 6 voci. Letzte

1) Vgl. A. Vidal: *La Lutherie et les Luthiers.* Paris. 1889. — Jul. Rühlmann: *Geschichte der Bogeninstrumente.* Braunschweig. 1882. — Giov. de Piccolellis: *Liutai antichi e moderni.* Firenze. 1885. — Weitere Litteratur siehe in V. Schr. f. M. IV 518 ff.

2) Jos. W. von Wasielewski: *Die Violine im 17. Jahrhundert.* Bonn. 1874.

Werke 1693). Bologna[1]) war lange Zeit ein Mittelpunkt der Instrumental-Komposition, hier entstanden Musikakademien,[2]) hier wurde die technisch formelle Seite der Violinlitteratur der Frühzeit zum ersten Abschlufs gebracht. Die Anfänge selbständiger Instrumentalmusik bezeichnen die Tanzstücke. Anfangs ganz im Banne der Vokalkunst („anfangs“, d. h. von dem Augenblicke an, in dem die Instrumente, zu denen sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Violine gesellte, höheren, bewufst künstlerischen Interessen zu dienen anfingen), emanzipierte sich die Instrumentalmusik durch die Thätigkeit der genannten Komponisten schon wesentlich vom vokalen Satze. Die „Sonate“ wurde hier bedeutungsvoll; sie verdrängte die Instrumentalcanzone, ihre Form jedoch stand noch nicht ein für allemal fest: bis gegen Ende des 17. Säkulums verminderte sich die Anzahl der Sätze und die Komponisten begannen die 4- und 3-teilige Form als Norm anzunehmen. Im Gegensatz zur „Sonata da chiesa“ (der Terminus kommt etwa 1650 auf) bezeichnete man mit „Sonata da camera“ die Sonatenart, in welcher anfangs blofs Tanzstücke, nach und nach jedoch auch frei erfundene Sätze Aufnahme fanden, wodurch sich schliefslich die volle Annäherung an die Kirchensonate ergab. Die Violine rückte immer mehr in den Vordergrund des künstlerischen Interesses (etwa von 1650 ab) und aufser Bologna traten nunmehr noch andere Städte in den Wettbewerb zur Förderung des künstlerischen Lebens auch auf dem Gebiete der Instrumentalmusik ein.

Die ersten bedeutenden Namen, welchen wir begegnen, sind: Giovanni Battista Vitali, geboren 1644 zu Cremona, wirkte in Bologna, trat 1674 in die Dienste des Herzogs von Modena und starb 1692. Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt in der Kammersonate. Giov. Batt. Bassani, geboren 1657, war in Bologna thätig, wurde 1685 Kapellmeister zu Ferrara und starb daselbst 1716. Auf ihn gehen die Anfänge moderner thematischer Arbeit zurück, d. h. die Zerlegung und planmäfsige Verwendung der ganzen und zerteilten

[1]) Zur Gesch. der Theater in Bologna vgl. Corrado Ricci: *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII.* Bologna. 1888. Vgl. V. Schr. f. M. VI 422.

[2]) Drei derselben wurden im 17. Jahrhundert gestiftet: de' Floridi, de' Filaschisi, de' Filarmonici; diese besteht noch heute.

Motive. („Balletti“ etc. für Violino e Violone overo Spinetto con il 2 Violino a beneplacito 1677. Sinfonie für 2 e 3 Instr. con il B. c. per l'Organo 1683 etc.).

Gründer der römischen Schule und der erste klassische Vertreter des Violinspiels wie der Komposition für die Violine wurde Archangelo Corelli „il virtuosissimo di Violino e vero Orfeo dei nostri tempi“, wie ihn seine Landsleute enthusiastisch nannten. Er wurde 1653 zu Fusignano bei Bologna geboren und zu Rom durch Simonelli gebildet; er machte grofse Reisen, trat in die Dienste des bayrischen Hofes, liefs sich aber 1681 dauernd in Rom nieder (Bekanntschaft mit Händel). Zuletzt war er Hauskapellmeister des Kardinals Ottoboni. Corelli starb 1713 in Rom, auch in Deutschland hoch gepriesen. Er hat durch seine Kunst dem geächteten Instrument der fahrenden Leute den Eingang in die Kirche verschafft. Wie die Instrumente ursprünglich einfach die Singstimmen spielten, so war auch die nächste Aufgabe der Instrumentalvirtuosen die, den vollen, runden Ton, der am meisten der seelenvollen Menschenstimme gleichkommt, zu gewinnen; Süfsigkeit des Tones, Seele und Innigkeit des Vortrages zeichneten Corelli's Spiel aus. Seine Hauptwerke sind 48 Sonaten für 2 Violinen mit Begleitung eines dritten Instruments (Orgelbafs, Cello, Bafslaute oder Cembalo), 12 zweistimmige Sonaten für Violine und Bafsviolo [cembalo], 12 concerti grossi für 2 konzertierende Violinen und Violencello mit Begleitung des Streichquartetts.

Unter Corelli's Schülern, welche meist auch als Komponisten für ihr Instrument thätig waren, sind zu nennen: Pietro Castrucci (1689, † 1769 zu London, Erfinder der violetta marina, für welche Händel in „Orlando“ und „Sosarme“ Soli geschrieben hat), Tessarini (geb. 1690), Locatelli (geb. 1693 zu Bergamo, † 1764 zu Amsterdam, Erfinder des mehrgriffigen Spiels), Francesco Geminiani, geb. 1680 zu Lucca, seit 1714 in London, † 1761 zu Dublin, der Verfasser der ersten Violinschule, endlich Somis (geb. 1676 zu Piemont, † 1763), dessen Schüler Giardini (geb. 1716, † 1796 in Moskau) und Gaetano Pugnani (geb. 1727 zu Turin, † 1803) waren, welcher letztere seinerseits den Begründer des modernen Violinspiels, Viotti (s. u.) heranbildete.

Der gröfste Geigenmeister aufser Corelli („il maestro delle

nazioni") war Giuseppe Tartini, geb. 1692 zu Pisano in Istrien. Ursprünglich für das Kloster bestimmt, studierte er gegen den Willen seiner Eltern zu Padua die Rechtswissenschaft und hatte eine wild bewegte Jugend, die mit der Entführung der Nichte des Kardinals Cornaro abschlofs. Er mufste fliehen und fand Zuflucht in einem Franziskanerkloster. Hier bildete er sich im Violinspiel aus. Nach zwei Jahren durfte er nach Padua zurückkehren; als er den Violinisten Francesco Maria Veracini (geb. 1685, † 1750) spielen hörte, begann er aufs neue zu studieren. 1721 wurde er an der Basilica di Sant' Antonio zu Padua angestellt und 1728 errichtete er seine hohe Schule des Violinspieles daselbst. Auf die Entwickelung der Kunst des Violinspieles hat er durch seine „Kunst der Bogenführung", sowie durch seine von klassischem Geist getragenen Violinkompositionen, Sonaten, 42 gedruckt, 48 in Manuskript, 24 Violinkonzerte, bahnbrechend eingewirkt. Die Theorie der Musik verdankt ihm die Entdeckung der Kombinationstöne, sowie eine höchst bedeutsame Auffassung des Tonsystems, nach welcher der Mollakkord nicht als die Milderung, Abschattung, sondern als der polare Gegensatz des Durakkords genommen wird.[1] Tartini starb am 16. Februar 1770 zu Padua. Aus seiner Schule gingen unter anderen Nardini (geb. 1722, 1753—67 in Stuttgart, † 1793 zu Padua) und Lolli (geb. 1730, 1762—73 zu Stuttgart, bis 1778 in Petersburg, † 1802 in Sicilien) hervor.

Als Schöpfer der dreisätzigen Instrumentalsonate nimmt einen hervorragenden Platz der schon (S. 186) genannte Antonio Vivaldi ein. Sohn eines Geigers zu Venedig, wurde er selbst ein weithin berühmter Meister auf diesem Instrument. Die für dasselbe geschriebenen Kompositionen haben seine Opern überdauert (12 Trios für 2 Violinen und Violoncello; 18 Violinsonaten mit Basso; „Estro poetico"; 12 concerti für 4 Violinen, 2 Bratschen, Violoncello und Orgelbafs; 24 concerti für Soloviolinе, 2 Ripienviolinen, Bratsche und Orgelbafs; „Le quattro stapgioni" [12 Concerte]; „La cetra" [Concerte]; 6 concerti für Flöte, Violine, Bratsche, Violoncello und Orgelbafs; 12 concerti für Solovioline, 2 konzertierende Violinen, Bratsche, Violoncello und Orgelbafs). Die Technik hat wesentlich gefördert Giuseppe Torelli (geb. c. 1650 zu Verona, † 1708; er pflegte vorwiegend die Kirchensonate, deren Form er auf die Kammersonate übertrug.

Als Violoncellist wird Francischetti in Rom genannt, der mit Alessandro Scarlatti so schön Duo gespielt haben soll, dafs man meinte, „es sei ein Engel“; ferner Giacomo Bassevi genannt Cervetto (geb. 1682, † 1783 in London als Direktor des Drurylane-Theaters) und Luigi Boccherini (geb. 1743 in Lucca, † 1805 in Madrid), der auf dem Gebiete der Kammermusik hochbedeutendes leistete (s. u.).

Im Orchester spielte das Klavier eine grofse Rolle, sofern der Kapellmeister vom Flügel aus dirigierte. Der Erfinder der modernen Klaviermechanik, welche an die Stelle der feststehenden Tangenten bewegliche Hämmer setzte, ist für Italien Bartolomeo Cristofali (oder Cristofori), geb. 4. Mai 1653 zu Padua, † 1731, Hofklaviermacher von Cosimo III. in Florenz. In Deutschland kam unabhängig von ihm auf dieselbe Erfindung Christoph Gottlieb Schröter (geb. 1699, † 1782), Organist in Nordhausen.

Auch für die Ausbildung des Spieles auf diesem Instrumente gewann die neapolitanische Schule bahnbrechenden Einflufs. Alessandro Scarlatti's Sohn, Domenico Scarlatti („der Emanuel Bach“ der Italiener) wurde 1683 in Neapel geboren, studierte bei seinem Vater und Gasparini in Rom (Bekanntschaft mit Händel 1709 in Venedig, den er hoch verehrte und nach Rom begleitete). 1715 wurde Domenico Kapellmeister am Vatikan, ging 1719 nach England und trat zwei Jahre darauf in portugiesische Dienste, die er nach 5 Jahren wieder verliefs. Nach dreijährigem Aufenthalt in seiner Heimat ging Scarlatti 1729 an den spanischen Hof nach Madrid. Hier starb er, aufs höchste gefeiert, 1757. Einen Teil seiner mehrere hundert Werke umfassenden Sonaten gab Czerny in einer völlig unbrauchbaren Ausgabe heraus. Eine vorzügliche Auswahl — für praktische Zwecke — veranstaltete H. v. Bülow. Scarlatti war ein grofses Talent: prägnante Themen, geschickte Arbeit, gefälliger Ausdruck sind ihm durchaus eigen. Bei der grofsen Leichtigkeit seiner Arbeiten sind nicht seltene Schnitzer im Satze begreiflich. Charakteristisch für ihn ist zuweilen eine mafslose Stimmhäufung, die dadurch veranlafst wurde, dafs er dem dünn tönenden Clavichorde die gröfseste Klangfülle abnötigen wollte. Die Wirkung vieler seiner niedlichen und pikanten Sätze ist auch in der Gegenwart öfters erprobt worden. Auch sein Sohn (s. o.) Giuseppe war als Klavierkomponist u. s. w. thätig.

Durante erweiterte die Klaviersonate, die bei Scarlatti aus Einem Satze besteht, indem er mehrere, verschiedenartige, meist miteinander kontrastierende Sätze aneinanderreihte und zu einem Ganzen verknüpfte. Von Domenico Alberti, einem begeisterten Dilettanten aus Venedig, stammen die sogenannten „Alberti'schen Bässe" (auch „Dilettantenbässe"), d. i. die Einbürgerung jener späterhin so beliebt gewordenen, weil bequemen, freilich zur Monotonie werdenden Manier, die von der rechten Hand vorgetragene Melodie von der linken durch gleichförmig sich wiederholende Akkordbrechungen begleiten zu lassen. Gediegener sind die Klavierkompositionen von Pietro Domenico Paradies, geb. 1710 zu Neapel, der seit 1747 in London als Komponist und Klavierlehrer lebte, 1792 zu Venedig starb (12 „Sonate di gravicembalo", 2. A. 1779).

Auch im Orgelspiel hat Italien bahnbrechend gewirkt. Schon das 14. Jahrhundert nennt den Florentiner Francesco Landino (il cieco) als einen gefeierten Orgelspieler; in Italien wirkte Bernhard der Deutsche (Bernardo di Steffanino Murer, 1445—1459 Organist zu S. Marco), welcher das Orgelpedal in Italien eingeführt haben soll. Im 15. Jahrhundert wird der Florentiner Squarcialupi („Antonio degli Organi"), † 1475, genannt. Im 16. Jahrhundert wird besonders Venedig ein Sitz des klassischen Orgelspiels: Willaert und Ciprian Rore komponierten für die Königin der Instrumente. Meister im Spiel und in der Komposition waren die Organisten an S. Marco: Girolamo Parabosco, Giovanni Andrea Gabrieli (s. o.), Claudio Merulo (1532—1604) und „der Vater des wahren Orgelspiels", Girolamo Frescobaldi[1]) (1581—1653), welcher den fugierten Styl wesentlich weiterbildete. Ferner ist zu nennen B. Pasquini, geb. 1637, Schüler Marcantonio Cesti's, Organist an St. Maria Maggiore, † 1710 in Rom.

Sie alle haben das hohe Verdienst, den deutschen Grofsmeistern auf der Orgel, welche teilweise persönlich ihre Schüler waren, nicht blofs die Technik des Spiels, sondern auch die krystallisierte Kunstform für dasselbe, die Fuge, übergeben zu haben. Die höchste Ausbildung des Orgelspiels und der Komposition für das herrliche Instrument blieb freilich Deutschland vorbehalten.

[1]) Vgl. über ihn Haberl im K. M. J. B. 1887.

Fünfter Abschnitt.

Die Entwickelung der Musik in Frankreich bis zum Auftreten Glucks.[1])

Auch in Frankreich stand die Musik bis auf die Tage des grofsen Pränestinensers durchaus unter der Führerschaft der Niederländer (s. o. S. 145 ff.) Ihre Werke waren die Vorbilder, nach denen die französischen Tonsetzer arbeiteten. Als die letzteren sich allmählich von dem Einflufs der niederländischen Schule losmachten, brachte das ihrer Musik, wenigstens was die Vokalkomposition anbelangt, nicht eben Vorteil. Dagegen gewannen sie auf dem Gebiete der Instrumentalmusik eine selbständige, auf dem der Oper mit der Zeit eine grundlegende, ja in gewisser Richtung bahnbrechende Bedeutung.

Wenn wir der Entwickelung der katholischen Kirchenmusik in Frankreich nicht im einzelnen nachgehen, so ist der Grund der: sie behauptet in keiner Weise, soweit wir wenigstens bis jetzt wissen, irgend eine selbständige Bedeutung. Zunächst hielt sie im grofsen und ganzen an den durch die Niederländer aufgestellten Formen fest, dann gewann die Reform Palestrina's auf sie Einflufs. Später, im Zeitalter Louis' XIV. und Lully's wurde der von diesem vertretene Geschmack für die französische Musik verhängnisvoll, und in den folgenden Jahrzehnten änderte sie sich je nach dem Geist und der Richtung des Tages. Es wird genügen, wenn wir den jedesmaligen Wechsel mit kurzen Worten andeuten. Im wesentlichen richtet sich daher unsere Aufmerksamkeit auf die Entwickelung der Vokalmusik, der Instrumentalmusik und der Oper.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts herrschte im Vokalsatze noch durchweg die polyphon-verschlungene, die Tonstücke fugenartig aufbauende Technik; schon in der nächsten Folgezeit jedoch machte sich teilweise das Bestreben geltend,

[1]) H. M. Schletterer, *Studien zur französischen Musik.* Berlin. 1884/85. — Ch. Nuitter et E. Thoinan, *Les Origines de l'opéra française d'après les minutes des notaires, les registres de la conciergerie et les documents originaux conservés aux archives nationales, à la comédie française et dans divers collections publiques et particulières.* Paris. 1886. — H. Expert, *Les maîtres musiciens de la renaissance française.* Paris. — *Chefs d'Oeuvres classiques de l'Opéra française. Klassische Meisterwerke der französischen Oper.* Leipzig.

die Mannigfaltigkeit der Stimmen in einfacherer Weise zu einem Ganzen zu vereinigen. Ganz allmählich nur vollzog sich der Übergang, der überdies in den einzelnen Ländern nicht gleichmäfsig verlief. Es ist für uns von Wichtigkeit, zu bemerken, dafs einige der Elemente, welche im Kampfe gegen den Kontrapunkt Bedeutung erlangten, hier schon zu einer Zeit vorhanden und in Gebrauch waren, da durch das Wirken eines Lassus und Palestrina der alte kontrapunktische Styl die höchste Höhe zu ersteigen begann. Dazu kommt noch ein anderer Umstand: so lange die Melodie im Tenor lag, unterschieden sich die anderen Stimmen, wenn sie nicht in reichem figurativem Gegensatz zu ihr standen, in nichts von einander; rückte die Melodie in die oberste Stimme, so mufste dies die Folge haben, dafs die anderen Stimmen eine sekundäre Stellung, die von Begleitstimmen, einzunehmen begannen. Im Frankreich des 16. Jahrhunderts spielte der Psalmengesang eine grofse Rolle, nach dem Werke Goudimel's[1]) griffen Calvinisten wie Katholiken mit dem gleichen Eifer. In den französischen Psalmenwerken sind die eben erwähnten stylistischen Eigentümlichkeiten zu bemerken. Die reformatorische Bewegung kam dem sich von der kunstvoll ausgearbeiteten Polyphonie abwendenden Stylprinzipe insofern entgegen, als der calvinistischen Kirche besonders am Worte und seiner deutlichen Hörbarkeit gelegen sein mufste. So finden wir denn z. B. in den „Psaumes“ des Didier Lupi Second (andere Bearbeitungen von L. Bourgeois, P. Davantes, Ph. Jambe de Fer etc.) von 1549 die neue Richtung schon angedeutet: die reiche polyphone Stimmführung überwiegt zwar noch, aber auch der plane Kontrapunkt findet sich bereits, auch ist die erstere Art durchaus mehr nur angedeutet als breit durchgeführt. Noch deutlicher erscheint die Abwendung von dem kunstvollen Kontrapunkt bei dem Klassiker der ganzen Richtung ausgeprägt, bei Claude Goudimel selbst in seinem Werke „Les psaumes de David, mis en rime français par Cl. Marot et Th. de Bèza, mis en musique à 4 parties . . .“ Paris 1565. Dieses wurde das grundlegende Werk für den Kirchengesang der Calvinisten

[1]) Über Goudimel s. S. 145, ferner M. H. f. M. G. III, 191; XVI, 44; XVII, 116. — O. Douen, *Clément Marot et le Psautier Hugenot.* Paris. 1879.

französischer Zunge. Als Kompositionsprinzip ist die gröfstmögliche Einfachheit der Stimmführung zu erkennen, neben dem Tenor als Melodieführer tritt auch der Diskant als solcher auf. H. Albert nahm in seine Arien 2 Melodien des Werkes hinüber, und die deutsche evangelische Kirche verdankt ihm die Melodien von „Wie nach einer Wasserquelle" (Ps. 42), „Herr Gott, dich loben alle wir" (Ps. 134), „Wenn wir in höchsten Nöten sein" (Ps. 140), „Der Tag ist hin, mein Jesu bei mir bleibe", „Nun danket all' und bringet Ehr" u. a. Unter den Nachfolgern Goudimel's verdienen noch besonders genannt zu werden Pierre Santerre und der als eifriger Calvinist bekannte „Phénix des musiciens", Claude Lejeune.

Von der geschilderten Bewegung wurde auch das mehrstimmige weltliche Lied berührt. Über die polyphone Behandlung des französischen Chanson im 16. Jahrhundert sind wir, wenn auch noch nicht vollständig, so doch hinreichend unterrichtet, über die im 17. Jahrhundert liegt noch wenig Material vor. War in den früheren Arbeiten die niederländische Konstruktionsart, wenngleich mafsgebend, so doch in der Weise behandelt erschienen, dafs z. B. Certon, Jannequin, Ducaurroy, „le prince des professeurs de musique", ihrem französischen Naturell gerade hier vollauf hatten Genüge thun können, so zeigt sich auch das mehrstimmige Lied des 17. Jahrhunderts voll pikanter Rhythmik, lebhafter Melodik und launisch im Ausdruck; bevorzugten die Tonsetzer durchaus die Richtung auf die Homophonie, so liefsen sie doch gerade den in Italien schon bemerkenswerte Blüten treibenden monodischen Gesang lange Zeit hindurch nahezu aufser acht. Mersenne, der 1636/37 seine „Harmonie universelle" veröffentlichte, nennt Boesset (le père), Claudin, Pierre Guédron, Chancy als die besten Liederkomponisten der Zeit; ihnen sind noch anzufügen Signac, N. Chastelet, Denis Mace, Estienne Moulinié, Fr. Richard, Nicolas Métru, deren

Quellen: Das Chanson populaire bearb. in dem gleichn. Werke von Jul. Tiersot. Paris. 1889. Das ältere franz. mehrst. Chanson vgl. in „Maîtres mus. de la Renaiss. française" von H. Expert. Eitner bereitet einen Band zur Herausgabe vor. (Vgl. M. f. M. G. 1898 S. 9). Über die *Airs de Cour* ist noch wenig bekannt. Das Material ist sehr zerstreut und nicht leicht zugänglich. Vereinzelte Notizen in der V. Schr. f. M. W. und bei H. M. Schletterer, *Studien zur fr. Musik.* Berlin. 1884/85.

Wirksamkeit die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts umfafst. Alle schrieben sogenannte „Airs de Cour“, meist 4stimmige Kompositionen. Insbesondere war Boesset als „phénix en cette matière“ berühmt. Er wurde 1627 Intendant der Hofmusik, war 1632—43 Surintendant, wurde endlich Kgl. Rat und starb 1643. Auch als Verfasser der Musik zu vielen Balletten, ferner als Motettenkomponist machte er sich einen Namen. Von Moulinié erfahren wir durch Mersenne gleichfalls einiges, der Beispiele sogenannter Diminutionen von ihm angiebt, Veränderungen der Melodie, die damals, entgegen dem Gebrauche der voraufgegangenen Zeit, von den Komponisten wenigstens teilweise niedergeschrieben wurden, um den Regel- und Zügellosigkeiten der Sänger ein Ziel zu setzen. Im ganzen fand die sonst weit verbreitete Sucht, zu „diminuieren“, nicht viel Liebe in Frankreich. Wohl war die Sitte, zu beliebten Themen „Doubles“ (Variationen) zu schreiben, weit verbreitet, die Gesangskunst kümmerte sich jedoch im ganzen wenig oder nichts um dergleichen Dinge. Gleichwohl finden wir schon Ausgangs des 16. Jahrhunderts durch allerlei Koloraturen verbrämte „dramatische“ Gesangsmusik. Doch blieben diese einstimmigen Kunstgesänge in Frankreich zunächst noch ohne Nachfolger. Der erste, welcher systematisch nach der Weise der italienischen Monodisten in Frankreich arbeitete, war der berühmte Michael Lambert, den mafsgebende Stimmen der Zeit, wie die eines Boileau und Lafontaine, als Sänger hoch rühmten. Geboren 1610, gewann er durch seine den Italienern nachgeahmten einstimmigen Gesänge sogar Richelieu's Beachtung und Protektion; offenbar jedoch reichte sein Kompositionstalent nicht allzu weit, er erlebte noch das Aufkommen und die Alleinherrschaft Lully's; aufser einigen Vokalsätzen zu Balletten hat er selbst nichts für die Bühne geschrieben. Er starb 1696.

Die Glanzzeit der französischen Musik beginnt unter der Regierung Louis' XIII. Was zunächst die Instrumentalmusik betrifft, so sind deren Anfänge unbedeutend; in der „Collektion Philidor“,[1] einer Sammlung von Instrumentalsätzen, Balletten etc. von 1540 ab, tritt uns als erster namhafter Komponist der Geigerkönig L. Constantin (seit 1624) entgegen. In seinen Tonsätzen wie in den anonymen Tänzen,

[1] W. J. v. Wasielewski, *„Collection Philidor“* in der V. f. M.W. I, 581.

Bourrée (aus der Auvergne stammender Tanz von fröhlicher Bewegung im $\frac{4}{4}$ Takt mit Auftakt von einem Viertel und Synkopierung des 2. und 3. Viertels), Branle (bransle, Rundtanz mit Refrain), Courante etc., verrät die scharf pointierte Rhythmik und die eindringliche melodische Führung den Ursprung aller derartigen Musik, das Gebiet der volkstümlichen Kunst. Schon damals begegnen wir der den Franzosen eigentümlichen Neigung zu programmatisch schildernder Musik, wir finden in der genannten Sammlung einen „la pacifique" überschriebenen Satz, der die Gabe der Charakteristik nicht verkennen läfst. Man stellte Tänze zu „Suiten" zusammen (diese Bezeichnung selbst ist in Frankreich selten gebraucht worden, die in Rede stehende betitelt sich „Concert de plusiers Airs"). Auch der Nachfolger Konstantin's, Dumanoir (seit 1657), machte sich als Komponist mehrstimmiger Tänze bekannt. Allein so bedeutendes der Kunst dieser Leute nachgesagt wurde, so beweist doch der Umstand, dafs Lully mit den Geigern, wie er sie vorfand, nichts anfangen konnte, weil sie keiner einzigen höheren Aufgabe gewachsen waren, dafs diese Kunst noch nicht sehr hoch stand. Während dem Klavierstyle Meister ersten Ranges erwuchsen, blieb die Geigenkomposition auffallend zurück, und auch noch im 18. Jahrhundert, als besonders in Italien bahnbrechende Meister für die Violine aufgetreten waren, blieben die Tonsetzer Frankreichs an der für jene bedeutungslos gewordenen Form der „Suite" haften, ohne freilich auch nur im entferntesten an das heranzukommen, was die deutschen Altmeister später aus der Form zu machen verstanden haben. Der grofse Corelli hat zwar auch französische Schüler gehabt, aber deren Wirken blieb entweder bedeutungslos, oder sie schenkten ihre Kräfte dem Auslande. Erst gegen das Ende des 18. Jahrhunderts erstand dem Geigenspiel in Frankreich der eigentliche Begründer: Pierre Gaviniés (1726—1800).

Die französische Lautenschule gewann, abgesehen von der eigenen, noch eine weitere Bedeutung, für das Klavierspiel. Unter Louis XIII. waren als Lautenisten berühmt Jules Perichon, Jean Ballard, Adrian le Roy, dessen „Instruction" 1574 auch in englischer Sprache erschien. Der bedeutendste Meister auf diesem Gebiete war Denis Gaultier,[1] er verschaffte

[1] O. Fleischer, *Denis Gaultier*. V. Schr. f. M. W. II, 1 ff.

dem in den Kreisen der „Gesellschaft" Louis' XIV. überaus beliebten Instrumente die weiteste Verbreitung. Geboren im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, erlangte er schon früh solchen Ruf, daſs Mersenne ihn 1637 unter die Berühmtheiten des Landes zählte. Froberger hörte ihn 1653 in Paris. Sein Tod erfolgte gegen 1664. Seiner und seines Verwandten Jacques Gaultier Schule gehören die Lautenschläger Mouton, Gallot, Du But, Du Faux u. a. an. Denis G.'s Hauptwerk sind die von Fleischer in moderner Notierung herausgegebenen Stücke: La rhetorique des Dieux, kurze, programmatisch überschriebene Sätze von zum Teil groſser Schönheit und eindringlichem Gepräge. In der Lautenmusik fanden verschiedene Vortragszeichen Verwendung, welche nachher in die Klaviermusik übergingen, so der Bogen, die Triller- und Verzierungsangaben. Gaultier kannte auch die in der späteren französischen Klavierlitteratur eine so groſse Rolle spielende Variation (double). Der Zusammenhang der französischen Lautenmusik mit der englischen ist zum Teil nachweisbar, die englischen Einwirkungen auf den französischen Klavierstyl sind noch nicht genügend aufgeklärt, vorhanden sind sie ohne Zweifel gewesen. Die französische Lautentabulatur fand durch E. G. Baron[1]) in Deutschland Aufnahme, noch Haydn hat sie benutzt.

Ganz Hervorragendes wurde in der Klaviermusik[2]) geleistet. Wie in der Lautenmusik bildete auch hier der Tanz den Ausgangspunkt, wie denn dieser wahrscheinlich ja überhaupt den ersten Beginn eines selbständigen Instrumentalstyles bezeichnet. Der Begründer der Schule war Jacques Champion, nach seiner Besitzung „de Chambonnières" genannt, erster Clavecinist der Kgl. Kammermusik. Er ist um 1600 geboren und entstammte einer Familie, aus welcher schon mehrere Mitglieder Dienste als Organisten gethan hatten; fast alle berühmten

[1]) Ernst Gottlieb, Lautenvirtuos, geb. 1696 in Breslau, † 1760 in Berlin; er schrieb Geschichtliches und Theoretisches zur Laute.

[2]) Vgl. Weitzmann, *Geschichte des Klavierspiels* (s. o. S. 10). Das Werk ist zwar in einzelnem vielfach überholt, aber bislang die einzige zusammenhängende Darstellung des Gegenstandes. Einzelnes s. in der V. Schr. f. M. W., bei Schletterer a. a. O. Die Neudrucke sind zahlreich (Couperin ed. Brahms). Sollen diese Werke praktisch brauchbar gemacht werden, so bedürfen sie der Bearbeitung in der im Texte angedeuteten Weise.

Klavierspieler des 17. Jahrhunderts haben seinen Unterricht genossen. Als den tüchtigsten unter ihnen betrachtete er selbst wohl den Hardelle († vor 1680): diesem hinterliefs er seine handschriftlichen Kompositionen. Chambonnières selbst hat nur weniges herausgegeben, einige Stücke in seinem Todesjahre, 1670. Die Richtung, welche in François Couperin (jr.) ihren Höhepunkt erreichen sollte, erscheint in ihm schon bedeutsam angekündigt, und zwar nach der Seite der harmonischen Färbung wie derjenigen der figurativen Ausschmückung hin: formell hatte die französische Klaviermusik zunächst keine wesentliche Entwickelung durchzumachen. Andere Schüler des Meisters, welche als Spieler oder Tonsetzer Ruf gewannen, waren Buret, Gabriel Nivers, Nicolas le Bègue, Henry d'Anglebert, Louis Couperin (geboren 1630 in Chaume), und François Couperin (sen.) (geb. 1631, er wird als strenger Orgelkomponist rühmend genannt). D'Anglebert war einer der bedeutenderen französischen Komponisten; sein Styl ist ernst und korrekt, die Linienführung stark mit ausschmückendem Zierat überladen. 1689 gab er „Pièces de Clavecin" heraus, darunter Variationen über die „Folies d'Espagne" und Bearbeitungen Lully'scher Tänze. Kurze Zeit nach der Publikation d'Anglebert's erschienen — beides steht in ideellem Zusammenhange — beliebte Lieder aus Opern der französischen Meister mit anderen Texten als Trinklieder, dann Wortunterlegungen auf Couperin'sche Instrumentalsätze, eine Mode, die auch nach Deutschland übergriff und hier recht wunderliche Blüten trieb. Es wäre leicht, analoge Fälle aus der Litteratur anzuführen. Derartige parodistische Musik wurde in Frankreich besonders im Zeitalter der grofsen Revolution beliebt. Der Bruder der oben genannten beiden Couperin, Charles (1638—69), der Nachfolger seiner Brüder als Organist an der Kirche St. Gervais zu Paris, wurde der Vater des Komponisten, dessen Namen die Zeitgenossen nicht mit Unrecht das pomphafte „le Grand" beifügten, des François Couperin (jr.). Dieser wurde am 10. November 1668 zu Paris geboren, erhielt ohne Zweifel durch seinen Oheim François (Sieur de Crouilly) die erste musikalische Ausbildung und wurde auch 1698 sein Nachfolger an St. Gervais. 1701 erhielt er die Ernennung zum Kammerclavecinisten und Hofkapellorganisten. Er starb 1733 und hinterliefs zwei als Organistinnen gerühmte Töchter Marianne und

Marguerite Antoinette. (Die Familie stellte der genannten Kirche noch vier weitere Organisten.) Couperin veröffentlichte 1713 u. ff. 4 Bücher von Klavierstücken, 1717 ein Schulwerk: „l'art de toucher le Clavecin"; in demselben Jahre: „Les gouts réunis ou nouveaux concerts, augmentés de l'apothéose de Corelli en Trio" und „L'apothéose de l'incomparable Lully".

Couperin bevorzugt den zweistimmigen Satz, schreibt aber auch drei- und vierstimmige Partien und mischt jezuweilen vollgriffige Akkorde ein. Die Melodien sind mit Schmuckwerk, Trillern, Mordenten u. s. w. überladen. Nicht nur daran, dafs die Stimmenzahl innerhalb eines Stückes wechselt, bemerkt man, dafs der Meister sich vom Orgelstyl zu befreien strebte, in dem z. B. Chambonnières noch ganz befangen war, man ersieht dies auch daraus, dafs trotz der Festhaltung der kontrapunktischen Schreibweise der Oberstimme meist eine herrschende Melodie gegeben ist; ja, zuweilen stellt sich das Verhältnis zwischen ihr und den übrigen Stimmen schon als das von Melodie und blosser harmonischer Begleitung dar. Couperin's Suitenform hat nur sehr wenig mit der durch Bach u. a. festgegliederten Art dieser cyclischen Form zu thun. Von Bedeutung für diese wurde sie wohl nur durch die grofse rhythmische Vielseitigkeit, welche ja dem alt-französischen Klaviersatze überhaupt eigen ist, sodann durch die Mannigfaltigkeit der Verzierungen und Couperin's leichte, elegante Art des Ausdruckes. Wie die Gegensätzlichkeit der Motive, das Hauptwirkungsmittel der Instrumentalkomposition, innerhalb der Suitenform stets zu verfolgen ist, so auch in denjenigen Sätzen, in welchen Couperin nach formeller Änderung strebt, in den Rondo's, doch hat er in dieser Form noch keinen bedeutenden Organismus geschaffen.

Wären alle die Triller etc. in dieser Musik nicht eine technische Notwendigkeit gewesen, um einzelne Töne besonders ins Ohr fallen zu lassen, etwas, dessen die alten Klaviere ohne weiteres nur wenig oder gar nicht fähig waren, so könnte man mit vollem Recht in der Überladung der melodischen Linien mit ausschmückendem Figurenwerk eine Analogie zu dem dem Zeitalter Ludwig's XIV. fehlenden Naturgefühle finden.[1]) Wenn

[1]) Es ist in dieser Beziehung nicht uninteressant, darf aber nicht zu allzuweit gehenden Folgerungen veranlassen, die Überschriften von Couperin's Stücken durchzusehen. Bestimmte Persönlichkeiten, Handlungen derselben, Charaktereigenschaften machen die Hauptsache aus: Naturschilderungen, bewegte Erscheinungen u. ä. finden sich nur selten illustriert.

man Couperin's Zeitgenossen Watteau als den typischen Maler der galanten Hoffeste bezeichnen darf, so den Musiker als den unübertrefflichen Genremaler seiner Zeit und ihres Geschmackes in Tönen, nicht des Geschmackes des Volkes, nur des Hofes: von dem „Volk“ war damals in ästhetischen Fragen keine Rede. Des Meisters Kunst ist zierlich, graziös, durchaus vornehm und frei von jeglicher lasciver Beimischung; ihr Wesen möchte man weiblich nennen, fehlte ihr nicht jeglicher kapriziöse Zug. So mangelt ihr auch der sinnende Ernst, der anderen „französischen“ Kompositionen, die diesen Namen nicht zu Recht und auch wohl gegen den Willen ihres Urhebers tragen, ihr eigentümliches Gepräge verleiht, wie: Bach's „französischen Suiten“. Es würde zu weit führen, den Einfluſs der Hofluft auf die künstlerische Produktion darzulegen; doch zeigt er sich in nahezu demselben Umfang wie in der Litteratur: daher der nicht hinweg zu leugnende konventionelle Ton, freilich auch im Gegensatz zu England die aristokratische Ausdrucksmanier. Nicht unerwähnt darf bleiben, daſs mit der Stellung der Tonsetzer dem Hofe gegenüber sich ihre soziale Position im allgemeinen bedeutend hob: sie waren ein integrierender Bestandteil der Hofgesellschaft geworden, unter ihnen durfte sich auch der Adlige bewegen, ohne an seiner Stellung Einbuſse zu erleiden.

Vertritt Couperin das ehrbare seſshafte Musikertum, so sein ungefährer Altersgenosse Louis Marchand das virtuose Element, dem die höfische Umgebung zum Fluche ward. Er wurde 1669 zu Lyon geboren und leistete schon als Knabe so hervorragendes, daſs er mit 14 Jahren bereits als Organist an der Kathedrale zu Nevers angestellt wurde. 1693 ging er nach Auxerre, später nach Paris; hier fand er an mehreren Kirchen einträgliche Beschäftigung, Schüler strömten von allen Seiten herbei, König Ludwig ernannte ihn zum Hoforganisten (Versailles) und verlieh ihm die Würde eines Ritters des Michaelsordens. So grenzenlos verwöhnt, im sicheren Gefühle des Zaubers, den sein Spiel ausübte, lieſs er sich Ungehörigkeiten aller Art zu Schulden kommen. Während er schwelgte, darbten die Seinen; eine unverschämte Antwort, welche er dem König gab, der sich seiner Familie angenommen hatte, indem er die Hälfte von Marchand's Gehalt dessen Gattin direkt einzuhändigen befahl, erbitterte den Monarchen so, daſs er

den Künstler aus Frankreich verbannte. 1717 kam Marchand nach Dresden, spielte mit gröfstem Beifall, wich aber einem Wettstreite mit Bach, welchen der dortige Konzertmeister Volumier sehr geschickt insceniert hatte, aus, in dem Gefühle, in Bach den alle gigantisch überragenden Meister gefunden zu haben. Nach Paris zurückgekehrt, eroberte sich Marchand die verlorene Stellung bald zurück; aber das Leben hatte den Mann nicht klug gemacht, die fabelhaften Summen, die er verdiente (durch Unterricht allein ca. 10 Louisd'or täglich!), wurden verprafst, und Marchand starb 1732 im bittersten Elend. Seinen berühmten Schüler Rameau werden wir später kennen lernen. 1705 ff. veröffentlichte Marchand 3 Bücher Klaviermusik. Irgendwelche neue und bedeutende Züge gegenüber Couperin's Styl zeigen sie nicht, doch ist man berechtigt, zu sagen, dafs er weniger geistvoll arbeitete, als sein Zeitgenosse Couperin, und nicht in dem Mafse wie dieser die Gabe edler Melodik und zwingender Charakteristik besafs.

Das Zeitalter der Renaissance hatte die Begeisterung für das klassische Altertum und jegliche Art seines Kulturlebens geweckt; das Drama blieb von der gewaltigen neuen Strömung des Geisteslebens nicht unberührt. Waren im Mittelalter wie überall so auch in Frankreich — die Spiele des Adam de la Hale sind früher erwähnt worden, sie blieben ohne jede direkte Einwirkung auf die Entwickelung des musikalischen Dramas — auf die kirchlichen Darstellungen Volksschauspiele, die theatralischen Darbietungen der Passionsbruderschaften und seit dem 15. Jahrhundert die Aufführungen der Clercs de la Basoche, einer privilegierten Vereinigung von Gerichtsbeamten, gefolgt, so war das nationale Element, das sich im Drama bisher gezeigt hatte, von der beginnenden Klassicität (Jodelle's rohe „Kleopatra" machte etwa Mitte des 16. Jahrhunderts den Anfang) abgelöst worden. Von jetzt ab wurde das Drama immer energischer in die strengen Bahnen der klassischen Entwickelung oder, besser gesagt, in die Bahnen des für klassisch gehaltenen, gedrängt. Der Weg, auf dem das Drama der Franzosen zur Vollendung geführt, die Oper Lully's im Sinne eines specifisch französischen Kunstwerkes ausgebaut werden sollte, dem jedoch erst Gluck die Vollendung zu geben bestimmt war, dieser Weg war damit betreten. Schon Ende des 16. Jahrhunderts scheint der Versuch gemacht worden zu sein, die Idee einer klassischen

Tragödie auch für die Musik zu verwerten, wir sagen „scheint“, denn über die Wirksamkeit der „Akademie für Dicht- und Tonkunst“, für welche Karl IX. 1570 dem Jean Antoine de Baïf, geb. 1532 zu Venedig, † 1589 zu Paris, ein Privilegium erteilt hatte, wissen wir nichts absolut genaues. Immerhin ist es wahrscheinlich, dafs in den von Baïf mit den besten Musikern von Paris veranstalteten Konzerten Werke der Art, wie sie in Venedig, woher Baïf stammte, und sonstwo in Italien im Schwange waren, aufgeführt wurden, Werke dramatischen Zuschnittes, in denen aber die monodische Musik noch keine Stelle hatte: sie ersetzte durchweg madrigalische Musik; von einem im Sinne der etwas späteren italienischen Monodisten komponierten musikalischen Drama war also durchaus nicht die Rede. Allein auch diese Bestrebungen verliefen im Sande, und das Aufkommen der Monodie in Italien weckte vorerst noch keinen Wiederhall auf französischem Boden. Die politischen Verhältnisse mögen zum Teil die Schuld daran tragen, mehr aber noch findet diese Erscheinung ihre Ursache darin, dafs vom Hofe keinerlei Initiative in der angedeuteten Richtung ausging, was ohne Zweifel hätte geschehen müssen, wenn die Sache zum gedeihlichen Beginnen hätte geführt werden sollen. Der Hof beschränkte sich auf glänzende Feste, deren musikalischen Mittelpunkt die Ballette bildeten. Als typisch für diese darf das berühmteste derselben gelten, das „Ballet comique de la reine“ (1581). Gesang, Tanz, recitierte Dichtung, erstaunliche Künste des Maschinisten, feenhafte Pracht der Dekorationen und Kostüme wirkten hier zusammen. Der Stoff der „Handlung“ war selbstredend dem Altertum entnommen, aber nicht, ohne dafs — naiv genug! — eine Huldigung an den Herrscher angebracht worden wäre: Circe, um deren Zauberkünste das Stück sich dreht, erklärt, nicht Jupiter weichen zu wollen, sondern — si quelqu'un bientost doit triompher de moy c'est le Roy des François. Auch dieses Stück ist nichts als eine Nachahmung jener prunkvollen italienischen Festvorstellungen, die ihren Weg überallhin, so auch nach dem Norden Europas fanden. Die Seele der ganzen Veranstaltung war ein als Geiger gerühmter Piemontese, Baltazarini (Beaujoyeulx), die Musik rührte von den Hofmusikern Lambert de Beaulieu und Salmon her. Madrigalmäfsige Musik wechselt mit tastenden Versuchen in der Monodie, wobei selbstredend die Laute begleitet; die kompo-

nierten Dialoge erscheinen als eine sonderbare Mischung von ariosen, einfach deklamatorisch gehaltenen und colorierten Melodieansätzen, denen jegliche gesunde Symmetrie fehlt; und doch liegt es, wie Ambros sehr richtig hervorhebt, wie eine dunkle Ahnung der späteren Opernarie im Sinne der französischen heroischen Oper in diesen krausen Tongängen. Dieser Umstand ist es denn auch, der das Werk für uns interessant und wertvoll macht. Es bewegt sich in der Musik alles auf dem hohen Kothurn, auch die Balletmusik (darunter die fälschlich als „Air de Louis XIII" bekannte „Air de la clochete"); die Bewegung ist die aristokratischer, konventioneller Gespreiztheit, Hofmusik, der jedes ungezwungene, natürliche Element abgeht. In derselben Richtung bewegte sich die musikalisch-dramatische Kunst zunächst weiter. Erst unter der Regierung Ludwig's XIV. begann die italienische Oper auch für Frankreich Bedeutung zu gewinnen. Um sich den Einfluſs der kunstbegeisterten Regentin (während des Königs Minderjährigkeit) Anna von Österreich zu sichern, lieſs Mazarin, dem die italienische Oper bekannt war, 1645 eine Operntruppe nach Paris kommen, in welcher Giacomo Torelli, der Maschinenmeister, das berühmteste Mitglied war. Die Italiener begannen mit „La Finta Pazza" von Francesco Sacrati, einer Art von Halboper; 2 Jahre darauf folgte „Le mariage d'Orphée" und „Euridice" von Luigi Rossi, die erste wirkliche Oper auf französischem Boden. Die Musik ist verloren; doch existiert ihre genaue Beschreibung. Rossi war seit 1646 in Paris; er zog die französischen Sänger, besonders de Nyert und Lambert, seinen Landsleuten vor; von den Komponisten erkannte er nur Antoine Boesset an. Es ist wahrscheinlich, daſs Rossi, „il divino", für Paris auch Kirchenmusik geschrieben hat. Der Erfolg des Unternehmens reizte die Franzosen wohl an, bewog sie aber noch nicht, mit ihrer eigenen künstlerischen Tradition zu brechen. Als Tonsetzer traten jetzt in den Vordergrund Jean Baptiste Boesset, des genannten Sohn (er schrieb u. a. Musik zu Corneille's „Andromède"; zu Dichtungen Perrin's für die Kammermusik der Königin etc.), Jean Cambefort, François Chancy, Louis Molier u.a. Die Ballette wurden wie früher kultiviert; da meist mehrere Komponisten an einem derartigen Werke arbeiteten, so war in diesem natürlich von Styleinheit keine Rede. Die Italiener schienen schon wieder

vergessen zu sein. 1654 kam, gleichfalls auf Mazarin's Veranlassung, eine andere italienische Truppe nach Paris, welche die Oper „Thétis et Pélée“ mit Carlo Caproli's Musik aufführte; zwischen die einzelnen Akte des Werkes war, um dem französischen Geschmack entgegen zu kommen, je ein Ballett gelegt worden; wer der Komponist war, ist unbekannt. Die Musik der Ballette findet sich in der Coll. Philidor; Caproli's Partitur ist verloren. Caproli wurde infolge des Beifalls, den die Oper fand, „Maistre de la musique“ (du Cabinet du Roy). Noch immer griff kein französischer Tonsetzer die doch mittlerweile nicht mehr ganz neu gebliebene Idee der Oper auf, gewifs ein bedenkliches Zeichen für ihre künstlerische Kraft. Inzwischen war Lully aus bescheidenen Anfängen in immer wichtigere Stellungen aufgerückt. Ausgerüstet mit einem erstaunlichen Anpassungsvermögen, überall helfend, dirigierend oder dienend, als Schauspieler, Tänzer unermüdlich thätig, als Komponist bereits genannt, mit der zum mindesten materielles Glück verheifsenden Fähigkeit ausgestattet, an jedem Stein des Anstofses aalglatt vorüberschlüpfen zu können, hatte er sich für die Hoffeste unentbehrlich zu machen verstanden. Aber auch er, welcher der Entwickelung der Dinge mit kühlem Kopfe folgte, griff noch nicht ein: er hielt seine Zeit noch nicht für gekommen, den Boden für die Oper am Hofe — und darauf kam es ihm vor allem an — noch nicht für genügend vorbereitet.

Die Schöpfer der französischen Oper wurden Pierre Perrin und Robert Cambert, von denen uns der letztere als Musiker mehr als Perrin interessiert und auch darum von gröfserer Wichtigkeit erscheint, weil die erste Idee einer französischen Oper ihm, nicht dem Dichter, vorschwebte. Er war um 1628 zu Paris geboren und hatte den Unterricht Chambonnière's genossen. Trotz seiner Anstellung als Organist an St. Honoré hatte er 1658 in Nachahmung der Italiener „La Muette ingrate“ komponiert, dem ein Jahr darauf ein Stück Perrin's „Pastorale“ folgte. Dieses Werk hatte Erfolg, und beide Verfasser erhielten durch den Kardinal den Auftrag, eine neue Oper zu schreiben; es war dies „Ariadne et Bacchus“, welche Oper aber nicht zur Aufführung kam, da der Herzog von Orleans, des Königs Bruder, plötzlich starb. Zur Hochzeitsfeier Ludwig's gab eine italienische Operntruppe den „Serse“ des Cavalli, welcher

durch Mazarin nach Paris eingeladen worden war. Zum ersten Male hatten jetzt Cambert und Lully, welch letzterer die Zwischenballette komponiert hatte, Gelegenheit, ein grofses und gutes Werk zu sehen. Auf den „Serse“ folgte „Ercole amante“ (von Cavalli?); dann trat wieder ein Stillstand ein. 1669 erhielt Perrin ein Privileg zur Aufführung französischer Opern, für die er sich Cambert's Hilfe sicherte.

Um die Entwickelung der Oper in Frankreich zu verstehen, ist es nötig, sich die ästhetische Stellung der Zeitgenossen ihr gegenüber klar zu machen. Die einen wollten keine Oper, sondern nur die Tragödie mit Musik; die anderen liefsen nur die Italiener gelten, die dritten hielten das ganze Genre für ein Unding; man nahm die Sache nicht einfach als etwas gegebenes hin, wie in Italien, sondern sah ein unübersteigbares ästhetisches Hindernis darin, Personen in Versen singen zu lassen. St. Evremond gab diesen Angriffen Ausdruck; die Oper sei „un travail bizarre de poésie et de musique, où le poëte et le musicien également gênés l'un par l'autre se donnent bien de la peine pour faire un mauvais ouvrage.“ Weiter kam noch hindernd hinzu, dafs die Italienische Oper nur vor den privilegierten Kreisen gegeben wurde; so war ein allgemeines Urteil nicht möglich. Schliefslich wurde noch um die Gebrauchsfähigkeit der französischen Sprache gestritten, was den Fortschritt wenigstens in etwas und zuweilen aufhielt. Vergegenwärtigt man sich zu alle dem noch die verschrobenen Begriffe Perrin's vom Wesen der Oper, so wird man begreifen, dafs auf diesem Wege eine gedeihliche Entwickelung ein Ding der Unmöglichkeit, dafs das Eingreifen einer rücksichtslosen Hand unter allen Umständen geboten war; Perrin verwarf das Recitativ, die leidenschaftliche oder schwärmerische Arie, er erkannte keinerlei dramatisches Interesse an der Oper an und hielt darum jegliche Intrigue, jede logisch geschlossene Handlung in ihr für überflüssig. Was er mit seinen Arbeiten bietet, ist denn auch nur eine Reihe von Gesängen, keinerlei, wenn auch noch so bescheidenes, dramatisches Gefüge.

Um das neue Unternehmen sicher zu fundieren, trat der Dichter mit zwei Leuten in Verbindung, die demselben auf die Dauer keinerlei Nutzen brachten, mit dem Marquis von Sourdéac und einem Sieur de Champeron, Glücksrittern bedenk-

lichster Art. Cambert komponierte für die erste Aufführung Perrin's „Pomone", welches Werk trotz der schwachen Dichtung grofsen Erfolg erzielte. Der Tonsetzer war mittlerweile (1662 oder 63) Musikmeister der Königin Anna geworden, hatte neben Musikern wie Jean de Sablières, H. Dumont, Lully u. a. Motetten und lateinische Gedichte Perrin's komponiert und 1665 „Airs à boire" veröffentlicht. Alles dies ist nur zum Teil erhalten oder unbekannt geblieben. Veröffentlicht wurde 1876 des Komponisten berühmtes „Trio de Cariselli". Auch die Musik zur „Pomone" ist nur zum geringen Teil erhalten, und es ist daher ein ausführlich zu begründendes Urteil über Cambert's Fähigkeiten nicht zu geben.

Die Existenz der, wie es schien, nunmehr begründeten Oper war sofort wieder in Frage gestellt durch die fortwährenden finanziellen Schwierigkeiten Perrin's, die ihn sogar zu Dingen führten, welche dem gemeinen Betrug höchst ähnlich sahen und die ihn denn auch in dieser Zeit, nicht zum ersten Mal, ins Gefängnis brachten: er trat sein Privileg an den oben genannten Sablières ab, versuchte aber aus demselben auch fernerhin Kapital zu schlagen. An Perrin's Stelle trat Gabriel Gilbert, dessen Oper „Les peines et les plaisirs de l'Amour" mit der gleichfalls unvollständig erhaltenen Musik Cambert's 1672 zur Aufführung kam und Beifall errang. Sablières, der mittlerweile eine Oper des H. Guichard „Les Amours de Diane et d'Endymion" für den Herzog von Orleans komponiert hatte, trat nun an seinen Textdichter das ihm von Perrin überlassene Privileg zur Hälfte ab; die rechtlichen Verhältnisse wurden infolgedessen so verwirrt wie nur möglich. Da griff auf Veranlassung Colberts, des Ministers von Louis' XIV., Lully ein, verhandelte mit Perrin, erlangte von ihm die Abtretung des Patents und für dasselbe die königliche Bestätigung. Die Absicht Molière's, sich mit Lully zu vereinen, zerschlug sich. In dem wahrscheinlich am 13. März 1672 ausgestellten Patente heifst es: „Nous avons au dit sieur Lully permis et accordé, permettons et accordons . . . . . d'establir une Académie Royalle de musique dans nostre bonne ville de Paris, qui sera composée de tel nombre et qualité de personnes qu'il avisera bon estre, que Nous choisirons et arresterons sur le rapport qu'il Nous en fera, pour faire des représentations devant Nous . . . . des pièces de musique qui seront composées, tant

en vers françois, qu'autres langues estrangères, pareilles et semblables aux Académies d'Italie; pour en jouir sa vie durant, et après luy celuy de ces enfants qui sera pourveu et receu en survirance de la dite charge de Sur-Intendant de la musique de nostre chambre, avec pouvoir d'associer avec luy qui bon luy semblera, pour l'establissement de la dite Académie . . . . lequel (Lully) pourra aussi establir des Escoles particulières de musique en Nostre bonne ville de Paris et partout où il jugera nécessaire pour le bien et l'avantage de la dite Académie Royalle." Die Opposition dauerte zwar noch zehn Jahre lang, erreichte aber nichts; der König besuchte die erste Vorstellung unter der neuen Leitung, und nach Molière's 1673 erfolgtem Tode wies er seinem Schützling das Theater des Palais Royal an. Cambert ging nach England, woselbst er um 1677 starb. Nicht nur von Seiten der Zeitgenossen und Nächstbeteiligten, Sourdéac, Champeron, Molière, hat Lully Verunglimpfung erfahren; auch die Nachwelt hat ihn lange durchaus ungünstig beurteilt. Erst in unseren Tagen ist man dem Meister gerecht geworden. Mag er von dem Vorwurf des Geizes und der Geldgier nicht ganz freizusprechen sein, sein Vorgehen gegen Perrin war durchaus korrekt und gesetzmäfsig, und der Tausch, den die Akademie einging, war ebenso für die Sache wie für dio Angestellten ein glücklicher; den letzteren verhalf er zu ihrem Gelde, zu dem sie unter der elenden Wirtschaft Sourdéac's nicht hatten kommen können, und was Geschick und Talont betrifft, so war Lully dom Cambert ohno Frage unondlich überlegen. Ein Rechtsbruch ist begangen worden, aber zu sagen, Lully habe ihn veranlafst, geht nicht an.

Jean Baptiste de Lully (so die offizielle Schreibweise) wurde 1633 in Florenz geboren. Unter ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen, besafs er kaum die nötigsten Elementarkenntnisse, als ihn im Alter von 13 Jahren der Chevalier de Guise, der Gefallen an ihm gefunden hatte, mit sich nach Paris nahm, um ihn der Schwester des Königs als Diener zu übergeben. Der Zufall half dem als Küchenjungen beschäftigten Knaben, und er konnte seiner Neigung, Violine zu spielen, bald unter gehöriger Anleitung Genüge thun. Später trat er in die Hofmusik der Prinzessin ein, verstand es, sich beliebt zu machen, fiol dann aber, vorlaut geworden, in Ungnade und mufste seine Stelle verlassen. Die unfreiwillige

Mufsezeit benutzte er, um bei Metru, Fr. Roberday, dem Komponisten von „Fugues et caprices à 4 parties“, Paris 1660, und Gigault Klavierspiel und Komposition zu studieren; dann glückte es ihm, unter die kgl. Musiker aufgenommen zu werden und nach kurzer Zeit (1652) die Oberaufsicht über die „24 Violons du Roy“ zu erhalten. Aber deren Leistungen befriedigten ihn so wenig, dafs er mit Bewilligung seines Herrn eine Auswahl vornahm und in den sogenannten „16 petits violons“ ein ausgezeichnetes Orchester organisierte. Freilich wurde diese Einrichtung, sowie die Heranziehung der Violons zur Kirchenmusik durch Ludwig XV. wieder abgeschafft. Später wirkten die Violons in der Kirche wieder mit. Unermüdlich förderte Lully sein Orchester, ohne sein Augenmerk von der Bühne abzuwenden. 1661 wurde er an Stelle des verstorbenen Cambefort Komponist und Oberintendant der Kammermusik, erhielt sein Naturalisationspatent und wurde Lehrer der kgl. Familie neben dem früher genannten M. Lambert, dessen Tochter er zur Gattin nahm (1662). Die fortdauernde Gnade des Königs versetzte ihn in glänzende finanzielle Verhältnisse und ermöglichte es ihm, die Zukunft seiner Familie für den Fall seines Todes sicher zu stellen. Er starb am 8. Januar 1687. Zwar wollten auch jetzt die Angriffe auf ihn noch nicht verstummen, es kam aber die Zeit, da man seinen Verlust als einen unersetzlichen bezeichnete.

Die wahren Lehrer Lully's sind Molière und Cavalli gewesen, jenem verdankte er die Kenntnis der Bühne und ihrer Anforderungen, diesem den Sinn für die dramatisch wirksame Linienführung der Monodie. Mit technisch subtilen Satzkünsten hat Lully sich nie abgegeben und nie abgeben wollen; das, wonach er strebte, war nicht eine mit intrikaten Kunststücken überladene, sondern eine die charakteristischen Momente der Handlung ins rechte Licht stellende Musik, eine Musik, die nicht um ihrer selbst willen Geltung beansprucht, nicht als Selbstzweck erscheint, sondern als Mittel des dramatischen Ausdrucks wirken will. Diesen Anforderungen, welche dem französischen Geschmack durchaus entsprachen, kam Lully's Operndichter Quinault entgegen. Wort und Ton gelten in den Arbeiten beider als durchaus gleichberechtigt, den musikalischen Glanz der italienischen kennt Lully's Oper nicht. Seine wichtigsten Opern sind: „Cadmus et Hermione“ (1673), „Alceste“ (1674), „Thésée“ (1675), „Atys“

(1676), „Isis" (1677), „Psyché" (1678, Text von Corneille), „Bellérophon" (1679, von Corneille), „Proserpine" (1680), „Orphée" (1681), „Persée" (1682), „Phaëton" (1683), „Amadis de Gaule" (1684), „Roland" (1685), „Armide et Renaud"[1]) (1686), „Acis et Galatée" (1687, von Campistron gedichtet). Lully's Opern, tragédies lyriques oder tragédies mises en musique, finden ihr Pendant im recitierten klassischen Drama der Franzosen, welches vorwiegend rhetorischer Art ist. Das rhetorische Pathos ist auch das Ziel des Musikers. Die Musik schmiegt sich dem Accent der Worte aufs engste an und folgt in Rhythmus und Tongang möglichst der natürlichen Deklamation der Sprache, woraus sich die Häufigkeit des Taktwechsels bei Lully erklärt. So sehr war die sinngemäfse Deklamation ihm die Hauptsache, dafs er, wie erzählt wird, wenn er die Melodien nach Accent und Rhythmus festgestellt hatte, ihre Harmonisierung und Instrumentation seinen Schülern überliefs. So trocken nun auch ein derartiger Styl erscheinen mag, der Kenner seiner Werke weifs, dafs Lully der Sinn für schöne und edle Melodik nicht abging. Trotzdem würde, zumal da Lully's Orchester noch recht primitiver Art ist, seine dramatische Musik nicht in dem Mafse, wie geschehen, Eindruck gemacht haben, wenn er nicht in Nachahmung der antiken Tragödie durch geschickte Einstreuung von Chören und Tänzen für Abwechslung gesorgt hätte. Der Tanz besonders erscheint bei Lully als integrierender Teil des dramatischen Ganzen, durch dasselbe motiviert und mit ihm aufs engste verflochten. Eine individualisierende Instrumentation im Sinne einer sorgsam abgetönten verschiedenen Gruppierung der Instrumente hat der Meister noch nicht gepflegt. Doch läfst er den Streicher- und Bläserchor zuweilen auseinandertreten und letzteren selbständig wirken. Ebensowenig räumt er dem Orchester irgend welche Selbständigkeit gegenüber der Singstimme ein. Die Tänze zeigen naturgemäfs eine gröfsere Mannigfaltigkeit der Factur. Die Lully'sche Ouverture, welche aus zwei in sich kontrastierenden Teilen, einem langsamen und einem lebhafteren fugierten besteht, hebt sich von dem Ganzen selbständig ab.

Auch für die Kirchenmusik war Lully in seiner Weise

[1]) *„Armide et Renaud"*. Publ. ä. M. W. Jahrgang XIII, Bd. XIV, 1. H. Leipzig. 1885.

thätig. Auf diesem Gebiete wirkten ferner u. a. André Goupillet, Abbé de la Barre, Organist der Königl. Kapelle († 1678), dem Jacques Thomelin (bis 1693) folgte, Guillaume Gabriel Nivers (s. o.), Jean Buterne, Henri Desmarets (1662—1741), Pascal Colasse, François Lalouette (1651—1728), beide letztere Lully's Schüler. Hervorragendes leistete Marc Anton Charpentier, den de la Borde „le plus savant musicien de son temps“ nennt. Er wurde 1634 geboren, studierte bei Carissimi in Rom und wurde, nach Frankreich zurückgekehrt, Musikmeister des Dauphin und Lehrer und Intendant der Musik des Herzogs von Orléans. Seine gründliche Musikbildung und die Vorliebe für den kontrapunktisch verschlungenen Satzbau liefsen ihn im Kampfe gegen Lully, den allmächtigen Beherrscher des Geschmackes, unterliegen. Unter seinen Arbeiten für das Theater sind zu nennen „Circé“, „Actéon“, „Médée“ und andere Opern, ferner Musik zu Molière's „Malade imaginaire“. Durch den Mifserfolg seiner Opern verbittert, kehrte er der Bühne den Rücken und wurde Kapellmeister an der Stiftskirche der Jesuiten und an der S. Chapelle. Hier wirkte er noch längere Zeit als ausgezeichneter Motettenkomponist und Verfasser sogenannter „tragédies spirituelles“ für die Bühne der Jesuiten, welche an Glanz mit der weltlichen erfolgreich wetteiferte. Charpentier starb 1702 zu Paris. Auch André Campra (s. u.) ist hier zu nennen; berühmt wurden seine 1700 gedruckten Motetten, denen 1708 und 1728 die Cantaten folgten. Campra's Satz ist glänzend, melodisch und harmonisch reich, musikalisch interessant. Auch er verwendet das Orchester im Dienste der kirchlichen Kunst. Die Richtung auf das Prunkhafte im kirchlichen Styl sehen wir deutlich ausgeprägt in den Arbeiten von Michel Richard de Lalande, Lully's Nachfolger. Geboren 1667 in Paris, gab er schon als Knabe von seinem grofsen Talent Proben, schrieb dann Musik für das Jesuitentheater, gelangte als Lehrer in vornehme Kreise und gewann die Gunst des Königs, welchem er 60 Motetten für Soli, Chor und Orchester widmete. Er starb 1726. Von seinen dramatischen Werken sind zu nennen die Musik zu Molière's „Mélicerte“ und die mit Destouches komponierte Ballettoper „Les Eléments“, an deren Aufführung 1721 der König Louis XV. selbst sich tanzend beteiligte. In seinen Motetten trennt Lalande Chor und Solopartien vollständig;

in ihnen, die absolut nichts kirchliches im Ausdrucke mehr haben, erscheint der virtuose Prunk auf den Gipfel getrieben. Dieser war aus der katholischen Kirchenmusik nicht mehr zu verdrängen: am Ende des Jahrhunderts veranstaltete François Lesueur, der Lehrer von Berlioz, opernhaft glänzende Aufführungen in der Kirche.

Wir kehren zur Oper zurück. Lully's Söhne, Louis und Jean Louis, hatten mit ihren Arbeiten für das Theater kein Glück. Pascal Colasse (1640—1709), nicht sehr begabt, aber mit seines Lehrers Styl vertraut, errang Erfolg mit „Achille et Polyxène", „Thétis et Pélée", „Enée", „Astrée", „Les saisons" (unter Benutzung hinterlassener Tonsätze Lully's), „Jason" u. a. Henri Desmarets schrieb die Opern „Didon", „Circé", „Iphigénie en Tauride" u. a. m. Höher steht André Campra, geboren 1660 zu Aix in der Provence, 1684 Kapellmeister an der Kathedrale zu Toulon, dann in Arles und Toulouse in gleicher Stellung, endlich in Paris an Notre Dame thätig. Er starb als Hofkapellmeister in Versailles 1744. Mit Rücksicht auf sein kirchliches Amt veröffentlichte er seine beiden ersten Opern unter dem Namen seines Bruders Josef. Die wichtigsten sind „L'Europe galante" 1687, „Le carnaval de Venise", „Hésione", „Aréthuse", „Tancrède", „Iphigénie en Tauride" (mit Desmarets), „Télémaque", „Idoménée" etc. Aufserdem komponierte er für Hoffeste eine Reihe von kleineren Opern u. a. m. Die klassischen Stoffe treten bei ihm zurück. Campra's musikalische Erfindungsgabe ist recht bedeutend, seine Fähigkeit, zu charakterisieren, sogar hervorragend. Seine Opern hielten sich nicht auf dem Repertoire wegen der mangelhaften und unzusammenhängenden Textbücher, deren gröfsten Teil Antoine Danchet schrieb. Es begannen jetzt die „Spectacles coupés" Mode zu werden, als deren Typus man das 1710 aufgeführte Opernballett Campra's: „Les festes Vénitiennes" bezeichnen darf. Mit diesen Mischaufführungen begann die nationale Oper wieder auszuarten. Campra's Schüler, André Destouches (1672 bis 1749) schrieb: „José", „Amadis", „Omphale" etc.

Inzwischen war in Paris der Geschmack an der italienischen Musik gewachsen; Campra und den anderen italienisierenden (Kirchen-) Musikern ist hier zweifelsohne ein grofses Verdienst zuzuschreiben; man fing an, die französische Musik mit der italienischen zu vergleichen. 1702 veröffentlichte Abbé Raguenet

die Schrift: „Parallèle des Italiens et des Français etc.", aus den Reihen der Lullysten wurde sie erst 1705 durch Lecerf de la Vieville, Seigneur de Fresneuse beantwortet, ohne dafs das durch Raguenet angegriffene Institut der nationalen Oper dadurch gekräftigt worden wäre. Als nun 1729 eine italienische Truppe in Paris erschien, wurde sie mit Enthusiasmus aufgenommen, und es wäre wohl das Schicksal der dramatischen Musik Frankreichs, d. h. der grofsen Oper, entschieden gewesen, wäre ihr nicht in Rameau ein energischer Verteidiger erstanden.

Jean Philippe Rameau[1]) behauptet in der Musikgeschichte als Komponist, als ausübender Künstler und als Begründer der modernen Harmonielehre einen hervorragenden Platz. Am 25. September 1683 zu Dijon geboren, besuchte er bis zu seinem 18. Jahre das Jesuitengymnasium daselbst, ohne jedoch viel andere Studien als solche in der Komposition und auf verschiedenen Instrumenten zu treiben. Der Vater, Organist an der Katharinenkirche, willigte nach langem Widerstreben ein, wie schon zwei seiner Kinder, so auch diesen Sohn Musiker werden zu lassen, schickte ihn aber, um ihn von einer thörichten Schwärmerei für eine junge Witwe zu heilen, nach Italien. 1701 nach Mailand gekommen, hatte Rameau vollauf Gelegenheit, die gediegenste italienische Musik kennen zu lernen: dauernden Eindruck empfing er jedoch nicht von ihr; später hat er diesen Mangel schmerzlich genug empfunden. Schon nach wenigen Monaten des Aufenthaltes in Italien überdrüssig geworden, kehrte er auf französischen Boden zurück, war aber aus Mangel an Subsistenzmitteln genötigt, das Leben eines fahrenden Künstlers zu führen. Glücklicherweise ging er nicht darin unter: im Gegenteil, erst jetzt trieb er ernsthaft theoretische Studien, auf Grund deren er sich 1706 in Paris eine Existenz zu gründen versuchte. Da der Plan mifslang, kehrte er nach Dijon zurück und studierte für sich emsig weiter. Die Sehnsucht nach der Hauptstadt liefs ihm keine Ruhe, 1717 kehrte er, nunmehr im Besitze gediegener Kenntnisse, nach Paris zurück. Louis Marchand protegierte ihn eine Zeit lang, liefs ihn jedoch fallen, nachdem er die Gefährlichkeit des jüngeren Rivalen erkannt hatte. Auf's

[1]) A. Pougin: *Rameau, Essai sur sa vie et ses oeuvres.* Paris. 1876. — *J. Ph. Rameau.* Sämtliche Werke, herausgegeben unter der Leitung von St. Saëns. Paris. 1897.

neue mufste Rameau jetzt sein Bündel schnüren; zuerst war er Organist in Lille, dann in Clermont als Nachfolger seines Bruders Claude (geb. 1671). In der Einsamkeit der Auvergne sann er über seine musiktheoretischen Probleme nach. Auch Kompositionen, Motetten, Kantaten, Klavierstücke entstanden jetzt. 1721 ging er zum dritten Male nach der Hauptstadt, und endlich glückte es ihm, hier Fufs zu fassen. Schon im folgenden Jahre gab er seinen „Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels" heraus. M. d'Alembert verschaffte dem Buche und den in späteren Schriften des Meisters niedergelegten Ansichten durch seine „Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau" (1752 f. Aufl.) allgemeinste Anerkennung; F. W. Marpurg übersetzte das letztere Werk 1757 ins Deutsche. Dann folgten Klavierstücke, Rameau wurde Organist an St. Croix de la Bretonnerie, unterrichtete viel und schrieb Einlagen und Musikstücke für die Comédie française u. a. Das Ziel seiner Wünsche war begreiflicher Weise, dafs die grofse Oper ihm ihre Thore öffne. Der Zufall führte ihn mit Voltaire zusammen, er komponierte dessen „Samson", aber die Direktion verweigerte wegen des biblischen Stoffes die Annahme des Werkes. 1733 endlich — im Alter von 50 Jahren — sah sich der rastlos ringende Künstler am Ziel: sein „Hippolyte et Aricie" (von Abbé Pellegrin gedichtet) wurde in der grofsen Oper gegeben. Es folgten „Les Indes galantes" 1735, „Castor et Pollux" 1737, „Les fêtes d'Hébé" 1739, „Dardanus" 1739, „La princesse de Navarre" 1747, „Les fêtes de Polymnie", „Le temple de la gloire", „Les fêtes de l'Hymen el de l'Amour" 1747, „Zaïs" 1748, „Pygmalion", „Platée", „Naïs", „Zoroaster" (der umgearbeitete „Samson"), „Acanthe et Céphise", „La guirlande" (= „Les fleurs enchantées"), „Daphné et Eglé" 1753, „Lysis et Délie", „La naissance d'Osiris", „Zéphire", „Nélée et Myrthis", „Jo", „Le retour d'Astrée", „Anacréon", „Les surprises de l'amour", „Les Sybarites", „Les Paladins" (1760), ferner nicht aufgeführte, eine unbeendete Oper und viele Divertissements zu Bühnenstücken.

Wir wissen aus Grimm's „Correspondance littéraire", dafs alle Opern Rameau's anfangs starker Opposition begegneten. Der Grund kann nicht zweifelhaft sein: der Typus der französischen grofsen Oper, wie er durch Lully festgestellt war, erfuhr durch den Nachfolger keinerlei Beeinträchtigung oder, mit Rück-

sicht auf die dramatische Gestaltung, Erweiterung. Auch die, wie sie schon einzelne Zeitgenossen nannten, „psalmodierende" Behandlung der Sologesänge, welche trotz der hier und da angewendeten Koloratur keinerlei italienische Einflüsse verraten, und der Dialoge entspricht ganz dem Geiste Lully's. Die Einfügung kontrapunktisch festgegliederter Chöre war für das französische Drama nicht gerade ein Gewinn. Dagegen bedeutet die gröfsere Harmoniefülle, die zuweilen das rechte, weise Mafs vermissen läfst, allzu pomphaft und in zu häufigem Klangwechsel auftritt, ferner die gröfsere Freiheit, die dem Orchester gewährt wird, sowie dessen lebhafteres Kolorit vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus einen wesentlichen Fortschritt über Lully hinaus. Den Zeitgenossen erschlofs sich die Bedeutung dieser Werke erst allmählich. — Wir erwähnten schon Rameau's Klavierkompositionen: auf diesem Gebiete wie auf dem theoretischen (im ganzen verfafste er einige zwanzig theoretische Arbeiten) hat Rameau Unvergängliches geleistet; noch heute erscheinen Werke von ihm auf den Programmen ernst gerichteter Klavierspieler. Er bezeichnet hier insofern einen Fortschritt gegen Couperin, als sein Sinn für Gegensätzlichkeit der Abschnitte in den „Doubles" mehr geschärft ist, das virtuose Element mehr in die Erscheinung tritt und die Vollstimmigkeit breiter durchgeführt ist. Auch er, der letzte Vertreter der altfranzösischen Klavierschule, hat übrigens der Genremusik, wie seine Vorgänger, gehuldigt. Bekannt sind besonders die Humoreske „La poule", in der das Geschrei der gackernden Henne nachgeahmt wird, eine schöne Gavotte mit Doubles, Tambourin etc. Er veröffentlichte an Klavierstücken u. a.: Nouvelles Suites, 3 Bücher Klavierstücke und 3 Konzerte für Clavecin, violon et basse de Viole (1741). Rameau starb am 12. September 1764 zu Paris, von der Mehrzahl seiner Landsleute aufrichtig betrauert. Während seines ganzen Lebens hat er als Künstler und Mensch viele Angriffe zu erdulden gehabt, so von Seiten Rousseau's und Diderot's; der unparteiische Spruch der Nachwelt hat ihn als einen grofsen, wenn auch mit Bezug auf die praktische Musik nicht eben bahnbrechenden Künstler gewürdigt.

So sehr die grofse Oper auch, im ganzen genommen, Beifall gefunden hatte, es konnte nicht ausbleiben, dafs sich im Volke das Verlangen nach frischen, melodiösen Gebilden,

wie sie ja in ihm von Alters her lebten, und nach deren Nutzbarmachung für die Bühne regte. Die ersten Keime der komischen Oper (comédie à ariettes) liegen in den „Voix de ville", den Ausrufen der Verkäufer auf den Strafsen; schon Jannequin hatte sie mehrstimmig bearbeitet; charakteristisch ist ihnen zuweilen eine gewisse, wenn man will, dramatische Einkleidung, insofern, als sie eben den Verkehr zwischen Verkäufer und Publikum voraussetzen. Später wurde mit dem Worte das Bänkelsängerlied und Verwandtes bezeichnet, dann übertrug sich der Name auf eine Gattung der Harlekinaden, in denen das Vaudeville der musikalische Schwerpunkt war. Sobald die Vaudevilles aus ihren bescheidenen Grenzen heraustraten und Ausschreitungen begingen, d. h. an die Kreise der höheren Schaubühnen rührten, begannen die privilegierten Theater scharfe Aufsicht über sie zu üben und den Schutz der Behörden für sich anzurufen. Aber die Gunst einflufsreicher Gönner trug die Jahrmarktsbühne; ihr künstlerisches Niveau hob sich fortwährend, und schliefslich gab man dem Unternehmen die Bezeichnung „Opéra comique". Das Wort bedeutet zunächst nur ein prosaisches Schaustück mit eingestreuten Vaudevilles. Es war erklärlich genug, dafs das Volk „seine" Bühne in jeder Weise bevorzugte: hier kam zur Aussprache, was man sonst nicht sagen durfte; dem Scherz ward die Freiheit, an öffentliche Schäden zu rühren, gewährt. Trotz alledem gelang es den italienischen Buffonisten (s. u.), die französischen Kollegen tot zu machen. Das französische Singspiel erwachte jedoch zu neuem, höherem Leben, es nahm Züge aus den alten Vaudevilles in sich auf, erhielt aber seine dauernde Lebensfähigkeit erst durch die Italiener.

Das erste französische Singspiel schrieb der gefeierte Philosoph Jean Jaques Rousseau[1] (1712—78). Er hatte sich ohne Erfolg in der grofsen Oper versucht („Les muses galantes") und war dann 1752 mit dem Singspiel „Le devin du village" erfolgreich gewesen. Seine theoretische Lehre von der Notwendigkeit der Rückkehr zur Natur liefs ihn den deklamatorischen Styl Lully's bekämpfen und die Berechtigung der Melodie als des natürlichen Ausdrucks gesteigerter Empfindung,

---

[1] J. J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique.* Amsterdam. 1768. A. Jansen, *Jean Jacques Rousseau als Musiker.* 1884.

der Melodie an sich also, welche keinerlei Rücksicht auf die Sprache und deren musikalische Elemente nimmt, verfechten, die Kontrapunktik verwerfen und die moderne Harmonie als „une invention barbare“ bezeichnen. Niemand wird leugnen, dafs in Rousseau's Vorgehen Methode liegt; freilich waren seine Prämissen falsch. Die Kämpfe, welche zwischen der grofsen und der italienischen Buffo-Oper in Paris ausbrachen, als 1752 italienische Buffonisten nach Paris gekommen waren, veranlafsten ihn, auch theoretisch gegen die Lully-Rameau'sche Oper vorzugehen; er griff sie in seinem berühmten „Lettre sur la musique française“ auf's schärfste an und sprach seinen Landsleuten so ziemlich alle und jede Fähigkeit zu musikalischer Gestaltung ab. Trotz aller Unterstützung verliefsen die Buffonisten jedoch schon 1754 Paris wieder. Rousseau trat 1773 nochmals mit seinem Melodram „Pygmaion“ in die Öffentlichkeit. Wenn er auch als Tonsetzer keine hohe Stufe einnimmt, so hat er doch als Kritiker hervorragend gewirkt: eine Reihe wichtiger Punkte hat er aufgehellt; in vielem, was er angriff oder forderte, mufs man ihm beipflichten, so z. B. in seinen Ausfällen gegen das die Handlung der Oper unterbrechende Ballett, in seinem Verlangen nach gröfserer Beteiligung des Orchesters an den inneren Vorgängen auf der Bühne. Wenn er der französischen Sprache vorwarf, dafs sie „wenig modulationsfähig“ sei, so hatte er damit Unrecht; er selbst gab das auch zu, als der deutsche Meister Gluck aufgetreten war und mit seinen Werken das Gegentheil bewiesen hatte.

Weiter ist zu nennen Antoine Dauvergne (1713—97), welcher sich nach Aufführung seiner Oper „Les troqueurs“ trotz deren Erfolg wieder von dem Gebiete der komischen Oper abwendete; da kein anderer französischer Tondichter in die Lücke trat, ergab sich die Notwendigkeit, italienische Werke in der Übersetzung aufzuführen. Die nächsten komischen Opern in französischer Sprache schrieb ein Italiener, Egidio Romoaldo Duni, welcher seit 1757 ständig in Paris lebte, woselbst er 1775 im Alter von 66 Jahren starb. Neben italienischen Opern schrieb er folgende für die Gattung bezeichnende französische Singspiele: „Ninette à la Cour“ (1755), „Le peintre amoureux“, „Docteur Sangrado“, „La Veuve indécise“, „La fille mal gardée“, „Nina et Lindor“, „L'isle des fous“, „Mazet“, „La bonne fille“, „Le retour au village“, „La plaideuse et le procès“, „Le milicien“,

„Les chasseurs et la laitière“, „Le rendez-vous“, „L'école de la jeunesse“, „La fée Urgèle“, „La clochette“, „Les moissonneurs“, „Les sabots“, „Thémire“ (1770). Duni wurde der Vorkämpfer und damit der thatsächliche Begründer des französischen Singspiels, dem sein „Milchmädchen“ in Deutschland Bahn brach. Aufser ihm sind zu nennen: François André Danican, gen. Philidor (1726—95), zugleich berühmter Schachspieler, dessen Musik (Hauptwerke: „Le diable à quatre“, „Le quiproquo“, „Le soldat magicien“, „Lo maréchal ferrant“, „Sancho Pança“, „Le Bûcheron“, „Le sorcier“, „Tom Jones“, „Ernelinde“, „La nouvelle école des femmes“, „Zémire et Mélide“, „Berthe“ (mit Gossec und Botson), „Persée“, „Le dormeur éveillé“, „Thémistocle“, „Bélisaire“ etc.) reizvolle Melodik, gediegener Satz, zum Teil glänzende Instrumentierung kennzeichnet. Ferner Pierre Alexandre Monsigny (1729—1817) zu stellen, welcher mit seinen Opern: „Les aveux indiscrets“, „Le cadi dupé“, „Rose et Colas“, „Alino“, „L'île sonnante“, „Le déserteur“ u. a. durch die wunderbar leichte, graziöse Melodik und treffliche Charakterzeichnung grofse Erfolge erzielte. An die Stelle trockener Deklamation war jetzt die geistreiche, feine Zeichnung getreten (Köstlin), an die Stelle der Dürftigkeit die liebenswürdige, leicht geschürzte Grazie, dem melodischen Elemente wurde in der Romanze Raum geschafft, und die Monotonie des endlosen Recitatives wich dem melodisch gesprochenen pointierten Dialog. Das Genre, in welchem der „esprit“, die geistreiche Pointe und die unnachahmliche Grazie des französischen Naturells zur vollen Geltung kommen konnten, war gewonnen. So Bedeutendes diese Meister geschaffen hatten, so übertraf sie noch André Erneste Modeste Grétry,[1]) der am 11. Februar 1711 in Lüttich geboren wurde. Wie Monsigny war auch er besonders durch Pergolesi zu eigenem Schaffen begeistert worden. 1759 war er nach Italien gekommen, um Kontrapunkt zu studieren, hatte sich aber bald an die lebendigen Vorbilder der italienischen Oper gehalten und noch in Rom eine Oper: „La vendemiatrice“ geschrieben. 1767 führte er in Genf „Isabelle et Gertrude“ auf, kam nach Paris, erwarb Philidor's Freundschaft und begründete 1768

[1]) *A. E. M. Grétrys Werke.* Ausgabe Breitkopf und Härtel, besorgt von F. A. Gevaert, Ad. Samuel, Chevalier L. de Burbure, Th. Radoux, Ed. Fétis. Leipzig. (Vgl. V. Schr. f. M. W. VI, 584).

mit „Le Huron" seinen Ruf. Es folgten zahlreiche weitere Arbeiten, darunter „Zemire et Azor", „Céphale et Procris", „La fausse magie", „Les événements imprévus", „Le jugement de Midas", „Aucassin et Nicolette", „Richard Coeur de Lion" „Guillaume Tell", „Dénis le tyran" etc. Mit seinen Arbeiten für die grofse Oper hatte Grétry kein Glück, um so mehr mit den komischen Opern, die voller Feinheiten in der Linienführung, glücklich im Ausdruck und gediegen in der Ausführung sind. Grétry hat weit über die Grenzen Frankreichs hinaus gewirkt.

Neben ihm sind zu nennen: Nicolas Dalayrac (1753—1809), ein sehr fruchtbarer Komponist („Le corsaire", „Nina", „Les deux petits Savoyards", „Le chêne patriotique", „Vert-vert", „La prise de Toulon", „L'enfance de J. J. Rousseau", „La pauvre femme" u. a.), welcher mit seinen in gemütlich-tändelndem Ton gehaltenen, zum Teil, wie schon die Titel sagen, tendenziösen Opern vielen Erfolg hatte; ferner Nicolo Isouard (1775—1818), welcher in der Folge die höchste Gunst beim Publikum fand. Obwohl er in die nächste Periode hineinreicht, mufs er, als auf dem Boden der komischen Oper stehend, hier erwähnt werden. Er begann 1794 mit italienischen Opern, darunter „Il barbiere di Seviglia", arbeitete dann mit Kreutzer, Boieldieu und Méhul und schrieb selbständig u. a. sein berühmtes Werk „Cendrillon" (Aschenbrödel) 1810, dann „Lulli et Quinault", „Joconde", „Bayard à Mezières", „Aladin" etc.

Die komische Oper hat für Frankreich eine hervorragende Bedeutung. Diese ist neben der musikalischen noch eine kulturgeschichtliche. Wir hörten, dafs schon in den älteren Vaudevilles die politische Satyre vielfach gepflegt wurde, dafs die Anfänge der komischen im Gegensatze zur grofsen Oper volkstümliche Wurzeln hatten. Dieses Ursprunges blieb sie sich nicht immer bewufst. Den gewaltigen Umschwung der Dinge von der Monarchie Ludwig's XIV. zur französischen Revolution begleiteten Bühne und Litteratur in getreuen Spiegelbildern. In der Zeit der parfümierten und gepuderten Schäfer und Schäferinnen erschienen die Bauern als Tölpel auf der Bühne, die nur Lachen oder Ekel erregten; im berüchtigten „Faublas", dessen Verfasser, Louvet, im Nationalkonvent unter den Girondisten Tugend und Sittlichkeit predigte, wird die bürgerliche Canaille mit Fufstritten regaliert, zu alle dem schweigt das „Volk" ehrerbietig in den Stücken Philidor's

und Monsigny's, als müsse das so sein, in Beaumarchais' „Le mariage de Figaro" erscheint als Grundgedanke der Kampf zweier Klassen, „die trotz ihrer zufälligen Verbindung einen tödlichen Hafs gegen einander hegen, von denen die eine nur den allgemeinen Umschwung erwartet, um sich an die Stelle der anderen zu setzen" (Jul. Schmidt). 1791 dekretierte das Parlament das Erlöschen der Privilegien der grofsen Oper; die Freigabe des Rechtes zur Errichtung von Bühnen wurde zu zahllosen Experimenten benutzt. Am 16. August 1792 stürzte die alte, morsch gewordene Monarchie; die Italiener, welche wieder in Paris waren, flohen, die komische Oper allein blieb bestehen. Der Adel büfste seine Privilegien ein, die geistlichen Güter wurden konfisziert, patriotische Stoffe zu Operntexten bearbeitet, die parodistische Musik blühte. Man verkehrte Orpheus' Gesang: „J'ai perdu mon Euridice" in ein Klagelied der Geistlichen:

J'ai perdu mon bénéfice
Rien n'égale ma douleur . . . .

Die komische und die grofse Oper wiesen zuletzt kaum noch irgend welche nennenswerten Unterschiede auf. Henri Montan Berton (1767—1844) war hier bahnbrechend vorgegangen, seine Tendenzoper „Les Rigueurs du Cloître" behandelt die Geschichte eines wider ihren Willen im Kloster eingesperrten Mädchens. Der Styl der komischen Opern äherte sich mehr und mehr dem des rivalisierenden Institutes, zuletzt unterschied sie sich von der grofsen Oper nur durch den gesprochenen Dialog, dadurch, dafs sie den Tanz ausschlofs und dadurch, dafs sio moderne Stoffe aufgriff.

Wir haben, indem wir die Schicksale der komischen Oper skizzierten, der Entwickelung der „tragédies mises en musique" vorgreifen müssen. Erinnern wir uns der Bestrebungen für die Wiedererweckung des klassischen Dramas; die Franzosen verdankten ihr Lully's und Rameau's Werke. Der Sinn für die grofsartige Welt des klassischen Altertums war den Franzosen noch auf anderem Wege durch die Dramen Corneille's und Racine's aufgethan worden. Freilich, so viel das Altertum auch studiert, so sehr es verehrt wurde, verstanden wurde es herzlich wenig; wie der Sinn für die Natur tot war, so der für das Natürliche in allen seinen Äufserungen. Louis XIV. waren die holländischen Bauernmaler ein Greuel, das klassische

Kostüm, welches Oper und Drama erfordert hätten, ersetzte eine fantastische, gewissermalsen hoffähige Tracht, und Aristoteles konnte nicht verhindern, dals in der Oper des Herrschers Lob gesungen wurde. Während die im Namen des Altertums geschaffene Konventionspoetik erst durch die Romantiker des XIX. Jahrhunderts fiel, wuchs der Opernbühne Frankreichs schon jetzt der kernhafte deutsche Meister heran, der das gewaltige Werk, sie zu reformieren, vollbringen sollte. Wie war die Sachlage, als Gluck eingriff?

„Orpheus", „Alceste", „Paris und Helena" waren bereits geschrieben; fast zwei Jahrzehnte vorher hatte Gluck Rameau's Oper kennen gelernt. Sie hatte ihn ebensowenig befriedigen können, wie die italienische Oper, welche in einem ihrer Vertreter, Piccini, ihm bei der Durchführung seines gewaltigen Reformwerkes in Paris entgegentreten sollte. Der Fundamentalunterschied zwischen beiden Richtungen, wie er sich dem Meister aufdrängen mulste, war der: hier eine Überfülle des musikalischen Elementes, ein Ignorieren der dramatischen, notwendigen Geschlossenheit, dort das rücksichtslose Betonen derselben und das Gegenbild zur weichen italienischen Diktion in der scharfen französischen Deklamationsweise von Vers und Musik. Wohl erschienen auch Chor und Ballett als wesentliche Faktoren des dramatischen Baues, aber Gluck mulste sowohl in den von Rameau angewendeten imitatorisch gearbeiteten Chören ein Hindernis des dramatischen Ausdruckes erkennen, wie in den das spezifisch musikalische Element nicht genügend berücksichtigenden Solopartieen der Oper Rameau's eine Vernachlässigung der der Musik eingeborenen Gesetze, ohne deren Beachtung sie aufhörte, eine selbständige Kunst zu sein.

Deutschland bot Gluck nicht die Möglichkeit, sein Werk zur Vollendung zu führen. „Frankreichs Verdienst bleibt es, dem Deutschen das Verständnis und den nötigen Raum zur Verwirklichung seines Ideals gewährt zu haben".

Die Musik in England bis zum Auftreten Händel's.[1])

Gar alt ist das Vorurteil, dafs die Engländer ein, wenn auch für die Musik empfängliches, doch im ganzen unmusikalisches Volk seien, ein Volk, dem jede schöpferische Kraft in Bezug auf die Kunst abgehe. Burney, welcher sich mit besonderem Eifer der Musik seiner Landsleute annahm, fand nur wenig Gehör, und das Interesse, das Coussemaker für die englische Musik durch einige Bemerkungen geweckt hatte, erlahmte wieder, da ein von ihm versprochenes Werk über den Gegenstand nicht erschien. Ambros erkannte wohl die grofse Bedeutung der ganzen Frage, aber selbständige Studien in England zu machen wär ihm nicht vergönnt. In unseren Tagen hat sich nun eine Reihe jüngerer Kräfte der Erforschung der englischen Musik gewidmet; während man sich in Deutschland bemüht, ihre Geschichte objektiv und im Zusammenhange mit der allgemeinen Entwickelung der Kunst zu erzählen, hat sich in der Heimat Purcell's — psychologisch leicht genug begreiflich — zum Teil das Bestreben Bahn gebrochen, die alten englischen Meister den Niederländern gegenüber als die mafsgebenden Lehrer der Tonkunst zu bezeichnen und zu würdigen, ein Bestreben, welches nicht auf Erfolg zu rechnen haben wird, auch wenn sich die Anfänge regelrechter Satzkunst an den Namen eines englischen Meisters knüpfen.

Wir berücksichtigen in den folgenden Zeilen nur die Kunstgeschichte des heutigen England mit Ausnahme von Wales. Sowohl die Musik der Wälser als diejenige der Kelten, Schotten und Iren ist in ihrer Wesenheit noch durchaus nicht genügend erkannt; auch wird infolgedessen sich vorläufig keinerlei unmittelbare Einwirkung der Kunst der Eingeborenen auf diejenige der sächsischen Eroberer nachweisen lassen. Dafs eine solche in weitem Umfange stattgefunden habe, ist von der

[1]) Vgl. W. Nagel, *Geschichte der Musik in England*. Strafsburg, Trübner 1894/97. 2 B. — H. Davey: *History of English Music*. S. a. London, Curwen & Sons (woselbst weitere Quellen). — W. A. Barrett *English Church Composers*. London. 1894. — Publikationen der „Musical Antiquarian Society“ in London, 1841—1848, 9 Bände. Publikationen der „Plainsong and Mediaeval Music Society“ in London. Ebenso die der „Purcel Society“. Bd. I—VIII. „The Fitzwilliam Virginal Book“. Ed. by W. Barclay Squire & M. A. Fuller Maitland. Leipzig. 36 Hefte.

Hand zu weisen: die Art, in welcher die sächsischen Eroberer darauf ausgingen, die Kultur ihrer zu Boden geschlagenen Feinde zu vernichten, verbietet diese Annahme von selbst. Ausgangs des 6. Jahrhunderts war die ganze östliche Seite Englands in germanischem Besitze. Im grofsen und ganzen erfuhr die sächsische Kultur keinerlei Beeinträchtigung durch die keltischen Elemente, deren Vernichtung den Eroberern leicht gelang. An die Stelle der römischen Kultur trat das sächsische Heidentum. Der Gleoman (Sänger), wie ihn das Beowulfslied nennt, stand in hohem Ansehen; in der Folgezeit unterschied sich von ihm der Scop (got. scapjan = schaffen), welcher im Gegensatze zu dem rechtlosen Gleoman zu den Hof- und Herdgenossen des Königs zählte und zugleich Dichter und Sänger seiner Lieder war. Ergriff ihn die alte Wanderlust des Germanen, dann trug er wohl die Gesänge des einen Stammes zu dem andern: so wurde er der geistige Vermittler zwischen den ursprünglich vereinten, durch die Entwickelung der Dinge getrennten Gliedern des Germanenvolkes. Seiner Stimme lauschten die Männer mit Begeisterung, und so grofs war die Liebe zum Gesange, dafs den, dessen Hand die Saiten der Harfe nicht zum Liede zu rühren vermochte, nach Beda's Zeugnis Schande traf. Aufser der Harfe waren bei den Angelsachsen in Gebrauch: Psaltry, Fithele, Hörner, einfache und Doppelflöten.

Kaum war die Besitzergreifung Englands eine vollendete Thatsache, als römische Missionare im Lande der Angelsachsen erschienen: in etwa einem Jahrhundert hatten sie ihre Arbeit gethan, Canterbury war der Mittelpunkt des römischen Einflusses geworden, das Lateinische die Sprache Englands, seines Gottesdienstes, seiner Kultur. Noch einmal erhob sich die heidnische Reaktion gegen den aufgedrängten Glauben; jetzt waren es aber irische Missionare, welche Wodan bekämpften und dem Kreuze zum Siege verhalfen. Zwischen dem irischen Kirchengesange und dem römischen mufs ein beträchtlicher Unterschied vorhanden gewesen sein; wir kennen ihn nicht, wahrscheinlich ist jedoch, dafs er in der Tonalität lag. In keinem Lande sehen wir den Gegensatz, wie er sich allmählich mit dem weiteren Fortschreiten des römischen Chorales zwischen diesem und den nationalen Weisen, seinen stärksten Widersachern auf seinem Triumphzuge, entwickelte, in ähnlicher

Schärfe ausgebildet. Der erste offizielle Lehrer des römischen Kirchengesanges in England war der Archicantor Johannes (um 680), zu dessen Schülern wahrscheinlich auch Beda Venerabilis gehört hat. Vom 8. Jahrhundert ab wurde die römische Weise aufser in Canterbury noch in den Klosterschulen von Worcester, Westminster, York u. a. gelehrt. Der Widerstand der germanischen Elemente gegen den römischen Kirchengesang hatte zur Folge, dafs auf dem Konzil zu Cloveshove (747) der „Weise der Vorfahren" ein Zugeständnis gemacht wurde. Wir kennen diese nicht; thatsächlich war aber trotz dieser Bestimmung jetzt der Sieg Rom's entschieden. Wir werden finden, dafs dem Widerspiel zwischen der kirchlichen Lehre und dem künstlerischen Gefühle des Volkes bei den Theoretikern Rechnung getragen wurde: hier änderte sich die Sachlage allerdings ganz bedeutend zu Gunsten des Volkes und seiner, wenn auch vielleicht nicht immer nationalen Kunst.

Wie überall so waren auch hier die mittelalterlichen Musiktheoretiker Mönche; während die Staatenbildungen sich erst allmählich konsolidierten, boten nur die Klöster — wenigstens gilt dies für Centraleuropa — der Wissenschaft einen gesicherten Zufluchtsort. Während die Volksmusik, ohne von Regelzwang eingeengt zu sein, einer wilden Pflanze gleich wuchs, war der kirchlichen Kunst eine Aufgabe gestellt, welche der ganzen künstlerischen Entwickelung zunächst allerdings nur mittelbar zu gute kam. Es galt, eine brauchbare Tonschrift zu fixieren: erst nachdem dies geschehen war, konnte sich die Verschmelzung der beiden Kunstarten allmählich vollziehen. Fast ununterbrochen kämpften beide Richtungen gegen einander; mancher bedeutsame Fortschritt in der Kunstlehre ist durch den Ansturm der von den Mönchen so heftig geschmähten Volksmusik gegen die theoretische Lehre der Kirche erzielt worden, so dafs die formtreibenden Elemente der Tonkunst thatsächlich in jener zu suchen sind. In Betracht kommen hier u. a. die Einführung kleinerer Notenwerte, das Vordrängen der weltlichen Tonreihen, der Ansturm des „genus chromaticum" und die dadurch bedingte allmähliche Durchführung der Alterierung der Töne, die Annahme bezw. Wiederaufnahme des zweiteiligen Mafses als metrischen Prinzips. Unter den englischen Theoretikern ragen die folgenden hervor: John Cotto (11. bis 12. Jahrh.), Walter Odington, Johannes de Muris

s. o. S. 127 (ob er thatsächlich Engländer war, läfst sich ebensowenig, wie das Gegenteil, genau beweisen), Simon Tunstede (um 1350), Lionel Power (ca. 1400), Thomas Walsingham, John of Tewkesbury (Anfang des 15. Jahrh.). Spätere Theoretiker sind: Guilelmus Monachus, welcher die englischen Gesangsformen seiner Zeit behandelte, und Johannes Hothby. Dieser wurde etwa 1415 geboren, war 1440 in Florenz, dann in Ferrara, endlich in Lucca thätig, genofs mit Recht grofses Ansehen und folgte 1486 einem Rufe Heinrich's VII. in seine Heimat, wo er schon im folgenden Jahre starb. Hothby lehnt sich an Marchettus von Padua an, gestattet aber den Accidentalien den weitestgehenden Einflufs auf die kirchliche Kunst. Seine „Calliopea legale" wurde von Coussemaker in dessen „Histoire de l'harmonie" veröffentlicht[1]). Das praktische Resultat von H.'s Kontrapunkt ist noch sehr kläglich, da er die Tonverbindungen auf das Mindestmafs beschränkt und keinen Bezug auf die praktische Kunstübung seiner Tage nimmt, die doch schon Meister wie Dunstable, Dufay etc. aufwies.

Die alten englischen Gesangsformen sind „Gymel" und „Faburden". So nennt die Form Chilston, ein anderer Theoretiker der Zeit. In ihnen liegen offenbar Reste alter nationaler Weisen verborgen. „Gymel" bezeichnet die Gegenstimme zum Diskantus, die Form war meist zweistimmig. Wir besitzen einen zweistimmigen englischen Kirchengesang aus dem 10. Jahrhundert. Der „Faburden" ist mit dem „Organum" verwandt und besteht in der Hauptsache aus einer Folge von Sextakkorden. Der Gymel mischte sich aus einer Folge von Quinten, Terzen, Sexten, Oktaven, Dezimen. In dieser Form liegen, da die Stimmen zuweilen ihre Lagen vertauschten, die Anfänge des doppelten Kontrapunkts. Wann beide Formen aufkamen, wissen wir nicht, und ebensowenig vermögen wir den vollen Zusammenhang der anderen Gesangsformen jener Frühzeit, Cantilena, Conduktus, Motetus, Rondellus mit dem ehrwürdigen, für die Zeit seiner Entstehung ganz wunderbaren Canon („Rota") „Sumer is icumen" nachzuweisen. Er wurde um 1226 durch einen Mönch, John of Fornsete, aufgeschrieben, steht in reinem F-dur mit vorgezeichnetem b und ist auf jeden Fall ein Produkt volkstümlicher Kunst.

[1]) Vgl. A. W. Schmidt, *Die Calliopea Legale etc.* Leipzig. 1897. (Dissertation).

Eine oder die andere der aufgezählten Formen, doch nicht die Rota, mag aus Frankreich nach England gekommen sein. Durch die normannische Eroberung (1066) war das Schicksal der angelsächsischen Kultur besiegelt. Unter König Heinrich II. von England, welcher zugleich Herzog der Normandie war, ergriff der französische Einfluſs immer weitere Kreise. Die ersten Troubadours hielten auf der Insel ihren Einzug, die Dichter griffen Stoffe aller Art auf, es begannen die glänzenden, bunten Tage der Romantik. Wie der „Déchant", Discantus, die Vorstufe zum ausgebildeten Kontrapunkt, sich von Frankreich aus verbreitete, so zeigt sich der französische Einfluſs auch in den altenglischen Versen, und zwar inhaltlich und formell (dies auch in musikalischer Hinsicht). Gewisse Arten von Gesängen, die sogenannten „Complaintes", traten schon früher auf, „Roundels" und „Virelais" erst im 14. Jahrhundert, wenigstens in der Kunstdichtung. Bekannt geworden waren sie offenbar schon weit früher durch die vielen Volksmusiker, welche aus Frankreich nach England gekommen waren, die Minstrels. So beliebt auch die altnationale Volksballade war, die französischen Lieder liefen ihr schlieſslich den Rang ab, da sie Dinge besangen, welche den Menschen am nächsten lagen, und sich hüteten, durch politische Anspielungen das angelsächsische Volkstum herauszufordern. Dadurch endlich, daſs der Kampf zwischen der französischen und englischen Sprache schlieſslich zu Gunsten der letzteren endete, wurde den französischen Gesängen im englischen Gewande weite Verbreitung gesichert. Gleichwohl blühte die englische Volksballade bis ins 17. Jahrhundert hinein; ihren Platz nahm zuletzt in der Musik des Volkes der Canon ein, an dessen Stelle später der Glee trat. — Unter den Faktoren, welche die Entwickelung der kirchlichen Musik beeinfluſsten, nimmt der Discantus (s. o.) eine hervorragende Stellung ein, namentlich insofern, als durch ihn die Terz in Aufnahme kam, die wir als beliebtes Intervall der Volkskunst kennen gelernt haben. Im 14. Jahrhundert nahm das Diskantieren im Kirchengesange so sehr überhand, daſs es durch ein Dekret Papst Johann's XXII. (1322) für die Kirche verboten wurde. Die Entwickelung der Dinge wurde dadurch freilich nicht aufgehalten. Die Träger der volkstümlichen Kunst in Gesang, Tanz, burlesker Mimik, Instrumentenspiel

16*

waren die Minstrels. Anfänglich nur an Hofhaltungen thätig, kamen sie schon frühe in Berührung mit dem eigentlichen Volke; rechtlich ungeschützt, mufsten sie sich zu Genossenschaften unter dem „König“, später dem „Marschall“ zusammenthun und sich einem Schirmherrn unterstellen. So besafsen sie schliefslich Freistellen in Chester, zu Beverley in Yorkshire, auf Tutbury in Staffordshire (Minstrelhof daselbst 1380). Das Bürgertum hielt sich diese Leute, trotzdem sie bei seinen Festen unentbehrlich waren, vom Leibe. Als Instrumentisten waren sie auch beim Gottesdienste thätig; wenn schliefslich die Kirche hier energisch eingriff und mit scharfen Worten tadelte, dafs den Musikern bei den Festen der Grofsen oft höchst ansehnliche Summen ausgeteilt würden, so lassen sich dafür leicht zwingende Gründe finden, deren vornehmster das seitens der Edlen vielfach wenig gewahrte Interesse der Armen war.

Der oben erwähnte Canon steht als einzigartige Erscheinung in der älteren Musiklitteratur da; die Kunstfertigkeit, welche sein Schaffen voraussetzt, ging den nachfolgenden Geschlechtern zunächst verloren. Der erste jener Männer, welche den Kontrapunkt langsam, aber stetig praktisch entwickelten, war ein Engländer, John of Dunstable († 1453), welchen Tinctoris neben Dufay und Binchois als Lehrer Ockenheims u. a. bezeichnete. Mit einer Reihe von Landsleuten, Lionel Power, John Bennet, John Alain, lebte Dunstable eine Zeitlang in Italien, wohin ihn die politischen Wirren seiner Heimat getrieben haben mögen. In seinen Arbeiten (Magnifikat, Motetten) sind die Anfänge regelrechter Imitation zu bemerken, doch fehlt noch deren grundsätzliche Durchführung; auch machen sich in seiner Musik noch keinerlei individuelle Züge bemerkbar, wie dies bei Dufay der Fall ist. In England hatte er keine Nachfolger, so dafs die Kunst dieses Landes im Auslande als nur von dem Werke Dunstable's zehrend verspottet wurde. Die Vertreter der nächsten Periode sind Dr. John Hanboys (die Musik hat in England den Charakter einer Fakultät bis auf den heutigen Tag bewahrt), Henry Abyngdon, welchen Thomas Morus feierte, etc. Beispiele der Kunst dieser Leute, deren Wirksamkeit um 1480 endete, sind nicht erhalten. — Die humanistische Be-

wegung fand nach 1485 in England mehr und mehr Eingang. Ihre Einwirkung zeigte sich zunächst mehr auf socialem als auf litterarischem Gebiete (Morus' „Utopia". Unter dem Musikkönig par excellence, Heinrich VIII.[1]) (1509—47), griff auch die Musik energisch in das Kulturleben ein: er war der Mittelpunkt der geistigen und künstlerischen Bestrebungen und komponierte selbst so gut wie irgend einer der zahllosen Musiker, die sich aus allen Gegenden Europas an seinen Hof begaben. Die ersten Tonsetzer der Zeit waren: Robert Fairfax, † 1529, in dessen Motetten u. a. die Stimmführung einfach und klar ist, Bramston, der sich an die älteren Niederländer merklich anlehnt und dessen Schreibweise durch die genaue Bezeichnung der Accidentalien bemerkenswert ist, Richard Davy, von dem eine unvollständige Passion erhalten ist, Nicolas Ludford, eine interessante Erscheinung, dessen Messen sich bei aller ruhigen Linienführung schon um vieles schmucker ausnehmen, als die des Fairfax, und bei dem sich die Anfänge der kurz nachher sehr übertriebenen Art, die Stimmen skalenartige Abschnitte u. a. in kurzen Notenwerten singen zu lassen, vorfinden; John Dygon, William Cornish, in dessen volksmäfsigen Liedbearbeitungen der behaglich breite englische Humor lustig erklingt, während die Faktur den französisch-niederländischen Einflufs verrät. Reinheit der Harmonie ist das Ziel, das diese Tonsetzer erstrebten und zum Teil auch schon erreichten. Ihre technische Meisterschaft ist keine geringe, ihr Rüstzeug naturgemäfs das ihrer Kunstgenossen jenseits der „Silbersee". So darf man mit Recht die englische Schule als die Schwester der niederländischen bezeichnen; hier wie dort erscheinen nach und nach und mit fortschreitender Geschicklichkeit gearbeitet einfachere und reichere Kontrapunkte zu dem meist notengetreu beibehaltenen gregorianischen Choral. Doch ist in nicht ganz seltenen Fällen der Tenor frei erfunden. Hier wie dort finden wir Messen über Volksweisen, enge Nachahmungen, rhythmische Veränderungen der Motive, Mischung gerader und ungerader Taktarten (diese Erscheinung findet sich bei den Engländern weniger oft als bei den Niederländern) und Rätselkanons. Der phantastische, oft grofsartige Zug der niederländischen Meister geht ihren englischen Genossen

[1]) Vgl. W. Nagel, *Annalen der englischen Hofmusik.* Leipzig. 1894. (Beilage zu den M. H. f. M. G.).

ab, deren Sinn vorwiegend auf saubere und korrekte Arbeit gerichtet war, so dafs die englischen Werke in der Zeit vor der Reformation vorwiegend nur der Form wegen geschaffen erscheinen und noch nicht von lebendigem Gehalte erfüllt sind.

Im Zeitalter König Heinrich's VIII. wurde erstaunlich viel Musik gemacht; nicht nur in den höfischen und bürgerlichen Kreisen, auch in den Kirchen erklangen die „schendtlichen und unerlichen bullieder", wie Erasmus klagt. Der Rückschlag liefs nicht lange auf sich warten. In dem Kampfe, welcher zwischen dem absolutistischen Könige und der Kirche entbrannte, siegte er zwar, allein die erfolgreichen Angriffe leidenschaftlicher Fanatiker gegen die prunkvolle Kirchenmusik und die Messe konnte er nicht verhindern. Dem deutschen Protestantismus die Thore Englands zu öffnen, lag ihm bekanntlich ferne (Coverdale's Sammlung „Goostly Psalms", welche deutsche Choräle enthielt, fand keinen Eingang). Die Lektüre der englischen Bibel wurde eingeschränkt: Ersatz boten die englische Liturgie und Gebetbücher (mit „römischen Noten", dem gregorianischen Choral; erste Bearbeitung durch Robert Stone, † 1613). 1550 folgte das berühmte Werk John Marbeck's, das „Allgemeine Gebet-Buch", dessen Grundlage jene Bücher waren. Es beeinflufste die Entwickelung der englischen Polyphonie in der Weise, dafs nunmehr im kirchlichen Tonsatz alles auf möglichste Einfachheit hinauslief. Die religiösen Kämpfe dauerten während Eduard's VI. und der blutigen Mary Regierungen fort, unter der grofsen Königin Elisabeth (1558—1603) konsolidierte sich die englische Hochkirche.

Als die bedeutendsten Tonsetzer des Zeitraumes führen wir an: John Taverner, um 1530 in Oxford: er besitzt eine ganz bedeutende Technik im Satze, ist aber von den stereotypen Ungeschicklichkeiten, wie Stimmkreuzungen, Sprüngen, nicht frei. Neben schönen Motetten sind zu nennen die Messen „O Michael", „The western wind"; das der letzteren zu Grunde liegende Volkslied wurde auch von Shepherd und Tye in Messen verwendet; John Shepherd, John Redford, beide Schüler von Thomas Mulliner, Robert Johnson (leichter und anmutiger Stylist), J. Thorne, gediegener Kontrapunktiker; und der oben genannte Marbek gehören gleichfalls hierher. — Unter den Psalmensammlungen mit Musik sind zu nennen die Arbeiten von Sternhold und Hopkins, sowie Day's Harmoni-

sierung dieses Psalters (1563), East's Whole book of Psalms (1592), Allison's Psalter mit Begleitung der Laute für die Hausmusik, die in höchster Blüte stand, Barley's (1604), Tailour's (1615), Ravenscroft's (1621) Psalterwerke, Daman's Psalter von 1579.

Das klassische Werk der Periode sind Dr. Christopher Tye's „Actes of the Apostles" vom Jahre 1553. Tye wurde um 1500 geboren, war 1541 Organist zu Ely, trat in Hofdienste und starb 1572. In der Hauptsache sind die Musiksätze in den „Actes" einfach polyphon, doch finden sich auch intrikate Kunststücke darin, so ein Doppelcanon. Glatte Arbeit, schöne Melodik, reiche Harmonien und charakteristische Intervallschritte (auch der Schritt in die verminderte Quart kommt vor!) sind dem Werke eigen. Marbeck hatte in seinem „Common Prayer Book" den gregorianischen Gesang beibehalten, aber dahin modifiziert, daſs auf eine Note eine Silbe kam; an Tye's Werk sieht man, daſs die Vorschrift der Kirche, „der kirchliche Gesang solle sein bescheiden und deutlich, damit er verstanden würde, als wäre er nur verlesen", von den schaffenden Künstlern nicht innegehalten wurde. Das künstlerische Bewuſstsein opponierte eben gegen die jede selbständige Regung der Musik unterbindende Bestimmung zum Glück für die Kunst. Als Tye's Schüler und Schwiegersohn wird Robert White genannt, wohl der bedeutendste ältere englische Meister, dessen Werke eine Fülle von Wohllaut und trefflicher Arbeit bergen. 1561 graduierte White an der Universität Cambridge, war später in Ely Organist und ging 1570 in derselben Eigenschaft an die Westminster-Abtei. Er starb 1574. Seine Werke bestehen vorwiegend in Motetten und Lamentationen meist auf lateinische Worte.

Die englische Kirchenmusik erreichte ihren Höhepunkt in den Werken von Tallis, Bird und Gibbons. Aber die erzieherische Einwirkung der Werke dieser Männer auf den englischen Musikgeschmack war im ganzen recht gering; schon längst war ein farbenprächtiges Instrumentenspiel herangeblüht, und die verfeinerten und locker gewordenen Sitten von Hof und Gesellschaft wendeten sich von der keuschen kirchlichen Kunst ab. Thomas Tallis war bis 1540 Organist zu Waltham, ging nach London und wurde Sänger der Hofkapelle. Am 23. November 1585 starb er. Tallis war ein

guter, sittenreiner Mensch und grofser Künstler, dessen Vokal-Arbeiten in jedem Zuge gediegen und oft von grofser Schönheit sind. Seine Harmonie ist rein und voll, interessante Nachahmungen finden sich aller Orten, die Motive zeigen überraschend prägnanten Ausdruck. Trotz einzelner harmonischer Kühnheiten ist er im ganzen Diatoniker. Sein künstlerisches Ideal ist edle Einfachheit, doch zeigte er sein grandioses technisches Können, wohl um sich einmal mit Ockenheim zu messen, in der Riesenmotette zu 40 realen Stimmen „In alium spem non habui“ und in dem kanonischen „Miserere“. Motetten von ihm finden sich bei Barnard, Boyce, Burney etc. Sein Schüler und Freund William Bird war 1563 Organist an der Kathedrale zu Lincoln und von 1569 ab in der Hofkapelle zu London. Trotz hoher Protektion glückte es ihm, dem eifrigen Katholiken, nicht recht, vorwärts zu kommen. Er starb am 4. Juli 1623, mit dem ehrenden Beinamen eines Vaters der Musik geschmückt. (Werke: Messen „Cantiones Sacrae“, „Psalms, Sonets and Songs“, „Gradualia“ etc., Instrumental-Musik). Bird ist ein Meister ersten Ranges; ihm war es gegeben, für seine Gedanken, deren Reichtum bewundernswert ist, meist die vollgültige Form zu finden. Seine Werke wollen nicht ausschliefslich mit der Grammatik geprüft werden; leichte und ungezwungene Arbeit, welche spielend alle Satzprobleme löst, wird man in ihnen stets finden, aber auch die schon erwähnten allgemeinen Fehler in der Kompositionstechnik der Zeit. Bird's Musik ist auch darum noch besonders bemerkenswert, weil kirchliche und weltliche Texte ganz verschieden behandelt sind. Im Gegensatz zu Tallis zeigt seine Musik eine mehr subjektive Färbung, eine Erscheinung, welche sich durch die bitteren Erfahrungen seines Lebens leicht genug erklärt. Gleichzeitige andere katholische Tonsetzer waren Peter Phillipps, Richard Deering, Elway Bevin. Nahmen im allgemeinen die Komponisten bei ihren „Anthems“ (= „ant' hymns = Motetten“) nur geringe oder keine Rücksicht auf die von der Kirche aufgestellten Regeln für die kirchliche Kunst, so bewegten sich die „Services“ zunächst noch ganz in der Richtung, welche in Tallis' „Dorian Service“ ihr klassisches Beispiel hat: es sind feste akkordische Gefüge, denen reicher polyphoner Schmuck fehlt. Bird räumt dem zu seiner Zeit blühenden und von ihm eifrig gepflegten Madrigal noch keinen Einflufs

auf seinen kirchlichen Musikstyl ein, wohl aber Thomas Morley (s. u.), der auch z. B. in einen „Burial-Service“ kontrapunktisch-lebhafte Partien einfügte. Den vollsten Gegensatz zu Tallis' Service bedeutet der von O. Gibbons (in F), in dem bereits wieder die kontrapunktische Gelehrsamkeit sich behauptet. Es ist möglich, daſs diese auffallende Erscheinung auf eine starke Gegenströmung gegen den mächtig anwachsenden Puritanismus zurückzuführen ist.

Ehe wir dem Madrigal unsere Aufmerksamkeit schenken können, haben wir einige Worte über die Instrumentalmusik in England zu sagen. Der erste namhafte Tonsetzer auf diesem Gebiete ist der „Vater der Virginalmusik“, Hugh Aston, ein älterer Zeitgenosse von Fairfax. Sein schon merkwürdig instrumental ausgebildeter Tonsatz beweist, daſs dieser Zweig künstlerischer Thätigkeit schon auf eine Periode allmählichen Heranreifens zurücksehen konnte. Wir kennen nur wenige Virginalstücke von Aston's Hand (nur eines, „Hornpipe“, trägt überdies direkt seinen Namen); interessant sind sie dadurch, daſs sie die Anfänge der Variation aufweisen, einer Form, welche in England zu hoher Blüte gelangen sollte. Die Art von Aston's Technik (viele Läufe, Sprünge, Wechsel in engen und weiten Lagen, Kombinierung verschiedener Rhythmen) wurde durch Shelbye, Redford, William Blitheman ausgebildet, bis sie in Bird ihren Gipfel erreichte. Dieser bewies durch seine Variationen, welche zum Teil noch heute beliebt sind („The Carman's Whistle“), volles Verständnis für die Notwendigkeit, dem Instrumentenspiel jegliche Abhängigkeit vom Vokalsatz zu nehmen, schrieb in kühner Homophonie, harmonisierte schon ganz im modernen Sinne und variierte bereits die Melodie selbst. John Bull verdient neben ihm genannt zu werden, wenngleich das Maſs seiner künstlerischen Begabung nur klein war. Er zeigte eine erstaunliche Technik und bildete insbesondere die linke Hand aus, der er Terzen und Sextengänge in schnellstem Tempo zumutete. Bull wurde um 1563 geboren, war mit 19 Jahren Organist zu Herford, wurde 1596 Professor am Gresham College, verlieſs 1613 England, lebte in Brüssel, später als Organist an Notre Dame zu Antwerpen und starb daselbst am 15. März 1628. Er war mit Sweelinck bekannt und vermittelte diesem wahrscheinlich die Bekanntschaft mit vielen englischen Werken.

Versuche in Programmmusik finden sich bei John Mundy. — Charakteristisch für die ältere englische Klaviermusik ist eine endlos oft angebrachte trillerartige Verzierung. — Über die Orgelmusik bis 1550 und die Lautenmusik desselben Zeitraumes sind wir nur notdürftig unterrichtet. Aus dem Beginne des 17. Jahrhunderts sind von Bedeutung die Lautenisten J. Dowland (s. u.), Francis Cuttinge, Dan. Bachelor, Johnson u. a. In derselben Zeit fand die Violen-Musik eifrige Pflege durch Anthony Holborne, Gibbons (s. u.), Deering (s. o.), Maurice Webster, Martin Peerson und John Okeover; dieser war 1619 Organist der Kathedrale zu Wells. Während die ersteren unbedeutende kleine Tänze oder Stücke mit programmatischen Überschriften komponierten, verfafsten Peerson und Okeover Phantasien (dreiteilig) mit Motiven, die bei letzterem teilweise ungewöhnlich bedeutend erfunden und sehr interessant modulatorisch verwendet sind. — Über die „Orchester" können wir hinweggehen, da ihre Zusammensetzung im ganzen der auf dem Kontinent üblichen gleich war, d. h. man verwendete so viele Instrumente, als man zur Hand hatte und als irgend thunlich erschien. Künstlerische Rücksichten bei der instrumentalen Besetzung von Vokalwerken kannte man noch nicht, wie u. a. aus der Beschreibung des „Englischen Consort", die Praetorius giebt, hervorgeht: in diesem kam alles auf die „trefflich-prechtige, herrliche Resonantz", den möglichst starken Klang an. Ausnahmen, wie die Gabrieli'sche Orchesterbesetzung, bestätigen nur die Regel.

Unter der Regierung der Königin Elisabeth nahm der englische Handel einen gewaltigen Aufschwung, und neben Hof und Adel begann die Kaufmannschaft an dem feineren Genufsleben teilzunehmen. Die weltliche Kunst kam nun zur Geltung. Kann sich die Musik der „Gesellschaft" dieser Tage, (das Madrigal, die Canzone u. s. w.) an Vielseitigkeit und Glanz des Ausdruckes auch nicht mit der Dichtung Shakespeare's messen, so wohnt ihr doch genug Anmut inne, um für sich selbst einstehen zu können. Eingeführt wurde das Madrigal aus Italien durch einen Kaufmann, Nicolas Yonge (1588), welcher neben Thomas Morley italienische Madrigale herausgab. Dieser (1557 bis ca. 1604), einer der liebenswürdigsten englischen Komponisten, schrieb selbst Madrigale, Canzonen, Balletts etc. und ein theoretisches Werk („Plaine

and easie Introduction to Practical Music" 1597). Seine Madrigale sind typisch für die ganze Gattung: Wechsel von homophonen mit polyphonen Stellen. Morley's Kompositionsart ist elegant und sicher, die melodischen Linien sind reizvoll, die Rhythmik, besonders in den Balletten, ungemein frisch ja pikant. Neben Dowland's schönen Gebilden erscheinen die Madrigale als das unmittelbarst empfangene in der älteren englischen Musik. Im allgemeinen zeigen sie in ihrer Tonalität kaum mehr ein archaistisches Gepräge, aber im Sinne ihrer Zeit sind sie insofern eigentlich nicht modern, als ihnen bedeutende Ansätze zur Verwendung chromatischer Kombinationen fehlen, wie solche in Italien teilweise wenigstens sehr beliebt waren. Das Chroma macht sich wohl in der gleichzeitigen Instrumentalmusik und in den „Ayres" (s. u.) geltend, aber auch hier nur gelegentlich und dann in verhältnismäfsig bescheidenen Grenzen. An der grofsen Madrigal-Sammlung „The Triumphs of Oriana", welche Morley 1601 zu Ehren der Königin herausgab, waren neben ihm in erster Linie beteiligt: Michael East, John Bennet, John Wilbye, Thomas Weelkes, John Milton. Die katholischen Meister lieferten keine Beiträge zu dem riesigen Werke. Auch Bird veröffentlichte einige Madrigale, mit welchen er dem italienischen Geschmacke huldigte (1588 und 1590), verlor aber später an der ganzen Richtung das Interesse. Das kann bei einem so ernsten Künstler nicht auffallen: als die Kunstform der „Gesellschaft" entwickelte und zersetzte sich das Madrigal mit dieser, sodann vermochte die Textunterlage auf die Dauer nicht zu fesseln, und endlich verflachte auch der interessante musikalische Bau der Madrigale mehr und mehr. Die ganze Richtung erreichte ihr Ende durch Peerson's Madrigale (1630), welchen er den Namen „Mottects" gab und denen er eine Orgelbegleitung beifügte.

Um 1600 hatte in Italien die grofse Bewegung begonnen, welche auf die Wiederherstellung des antiken Dramas zielte, dem Kontrapunkt ein Ende bereitete und die Oper, später das Oratorium ins Leben rief. Das Musikdrama fand in England keinen günstigen Boden, wohl aber die deklamatorisch gehaltenen Lieder, halb ariose, halb rezitativische Gebilde. Schon ein Jahr vor dem Erscheinen der „Nuove Musiche" Caccini's veröffentlichten (1601) Rob. Jones, dann Phil. Rosseter und Thomas Campion „Ayres", welche ganz in dem neuen Styl

gehalten sind; doch unterliegt es keinem Zweifel, dafs Caccini's Arbeiten schon längere Zeit vor ihrer Drucklegung verbreitet waren. Chorführer im Kampfe der englischen Musiker gegen den Kontrapunkt war der zuletzt genannte Campion, welcher 1618 eine theoretische Schrift über den Gegenstand veröffentlichte. Andere Musiker derselben Richtung, welcher das höhere Ziel der italienischen Monodisten fehlte und die hier darum überaus flach und armselig erscheint, waren: Alfonso Ferrabosco, Thomaso Lupo (italienische Musiker waren seit Heinrich's VIII. Zeit in England ansässig), Angelo Notari, John Cooper, der sich charakteristischerweise Giovanni Coperario nannte, William Corkine.

Nennenswerte Tonsetzer sind noch die folgenden: Thomas Tomkins, begabter Kirchenkomponist, ca. 1590—1656, Giles Farnaby, Thomas Ford, Thomas Ravenscroft (Sammlung von „Catches“ etc.)

Eine Sonderstellung beansprucht John Dowland, schon um seiner glänzenden Erfindungsgabe willen einer der gröfsten englischen Tonsetzer. Er wurde 1562 geboren, reiste in Frankreich, später in Deutschland, wo er zu dem Herzog Julius von Braunschweig und zu dem Landgrafen Moritz von Hessen in Beziehung kam, und in Italien, wo er mit Luca Marenzio und Giovanni Croce in Verbindung trat, folgte einem Rufe an den Hof des kunstbegeisterten Christian IV. von Dänemark, wurde aber 1606 infolge seines Leichtsinnes entlassen und starb in seiner Heimat als königlicher Musiker anfangs 1626. Dowland schrieb vorwiegend „Ayres“ und übersetzte den „Micrologus“ des Ornithoparchus. Die kontrapunktische Verkettung der Stimmen spielt in seinen Werken keine hervorragende Rolle, auch vermeidet er es, die Stimmen durch kleines Figurenwerk tonmalerisch zu schmücken; ihr unwiderstehlicher Reiz liegt in ihrer rhythmischen Vielseitigkeit, edlen Melodik und innigen Beseelung. Dabei versteht Dowland meisterhaft, die Stimmen trotz ihrer äufserlich geringen Verschiedenheit zu individualisieren; harmonischen Absonderlichkeiten geht er aus dem Wege. Das streng konservative Element im Musikleben dieser Periode verkörpert Orlando Gibbons. Er wurde 1583 zu Cambridge geboren, war 1604 zweiter Organist der kgl. Kapelle, 1623 in gleicher Stellung an der Westminster Abtei und starb auf einer Reise zu Canterbury am 5. Mai 1625.

Mit Bull und Bird gab er Klavierstücke unter dem Titel „Parthenia“ heraus; ferner schrieb er „Fancies“ für3 Violen, Madrigale etc. Seine (vorher nicht gedruckte) Kirchenmusik veröffentlichte Ouseley 1873. Gibbons schliefst sich in ihr hauptsächlich an die Kunst des Tallis an, doch besitzt er mehr Sinn für ausdrucksvolle Melodik. Irgendwelche Zugeständnisse an den Geschmack des Tages hat er nicht gemacht. Der Grundzug seines Wesens ist künstlerischer Ernst, welcher jedem problematischen Experimentieren abhold ist. Die technische Arbeit ist musterhaft klar, seine Harmonie liebt majestätische Breite und Klangfülle. Höchstes Lob verdienen auch seine Madrigale, deren Tonalität verhältnismäfsig wenig modern erscheint. Es fehlte ihm die leichte Beweglichkeit, um sich der neuen Strömung anzuschliefsen, daher überwiegt in seinen Kompositionen der ernste, fast elegische Ton. Seine Instrumentalmusik zeichnet sich durch keinerlei selbständige Züge aus.

Nach Gibbons' Heimgang hatte sich die Produktionskraft Englands auf musikalischem Gebiete erschöpft; auch die Zeit war der gedeihlichen Entwickelung des künstlerischen Lebens nicht mehr günstig: der mörderische Kampf zwischen König und Volk brach aus, welcher dem unglücklichen Herrscher, Karl I, den Kopf kosten sollte. Die neue republikanische Macht suchte die Erinnerung an das Königtum soviel als möglich auszulöschen; schon vor der Hinrichtung Karl's hatten die Puritaner Gesetzesentwürfe im Parlamente durchgebracht, welche kirchliche Musikaufführungen verboten, sie hatten alle Orgeln, deren sie habhaft werden konnten, zerstört; dadurch gerieten viele Musiker in Not und Elend. Aber die einseitig-trübe Lebensauffassung des Puritanismns wurde der Menge rasch verhafst, und bald stand, zumal da der Puritanismus nicht gegen die Musik als solche vorgegangen war — Milton, der edle Dichter, und Cromwell, der führende Staatsmann, liebten selbst diese Kunst — die profane Musikübung wieder in Blüte

Schon vor dem Anbruche des republikanischen Interregnums erschienen kirchliche Tonsätze nur noch sehr vereinzelt; sieht man von der grofsen Sammlung älterer Anthems etc. ab, die Barnard herausgab, so ist nichts von grofser Bedeutung darunter. Als Komponisten aus der republikanischen Zeit seien die folgenden genannt: William und Henry Lawes,

beide Vertreter des öden deklamatorischen Styles. Henry, geboren um 1595, ein Freund Milton's, dessen „Comus" er komponierte (1634), starb am 21. Oktober 1662. Seine Werke (Psalmen, Ayres und Dialogues) wurden mit hochtönenden Worten gefeiert; für unseren heutigen Geschmack sind sie ungeniefsbar. John Hilton (1599—1657) veröffentlichte eine berühmte Sammlung „Catch that catch can" und hinterliefs handschriftlich interessante Dialoge für mehrere Stimmen mit Chor und unbeziffertem Bafs, welche ganz gelungene dramatische Anläufe nehmen. Diese Dialoge („Hiob"[1]) u. a.) mit Personenverzeichnissen und teilweiser Angabe der Scenerie, repräsentieren gewissermafsen die Oper im Hauskleide. Auch die Oper selbst fand damals in England durch Davenant Eingang. Für die beiden ersten Aufführungen — den Opern: „The Siege of Rhodes" (1656), „The Cruelty of the Spaniards in Peru" (1658), „Francis Drake" (1659), ging eine Mischaufführung voraus, als Fühler der Stimmung im Publikum — waren Henry Lawes, Dr. Charles Colman, Capitain Cook, Georg Hudson und M. Lock (s. u.) als Komponisten thätig. Nichts von diesen Werken ist erhalten.

Als Instrumentalkomponisten waren thätig: John Wilson (geb. 1594, unter Cromwell Musikprofessor in Oxford, † 1673), Simon Ives (1600—1662). John Playford, Davis Mell (berühmter Violinist), John Jenkins (der typische Instrumental-Komponist der Epoche, geb. 1592, † 1678). Er schrieb zahllose, leicht erfundene, kontrapunktisch nicht ganz unbedeutende Fancies für die Violine; doch steckt viel schablonenhaftes in ihnen. Die Virginalmusik sank auf eine sehr tiefe Stufe.

So viel auch komponiert und musiziert wurde, als das künstlerische Resultat der ganzen Epoche ergiebt sich das folgende: die Kirchenmusik war unterdrückt, der Wert der Profanmusik im künstlerischen Sinne nicht allzu grofs. Es waren Ausländer, welche dem Kunstleben Englands neues Blut zuführten.

Nach der Restitution der Monarchie (1660) begann die Kirchenmusik sofort wieder aufzuleben, neue Orgeln wurden erbaut, der Kapelldienst wie früher organisiert. Zunächst

[1]) Vgl. W. Nagel, *Ein Dialog J. Hilton's*. M. H. f. M. G. 1897. S. 121 ff.

wirkten noch Musiker, welche in der älteren Richtung des kirchlichen Styles grofs geworden waren: William Child (1606—1696), Benjamin Rogers (1614—1698), Christopher Gibbons, Orlando's Sohn (1615—1676). Aber ihr Lebenswerk blieb ohne Einflufs auf die Kunst, da Karl's II. persönliche und für den Geschmack seiner Zeit zunächst wenigstens ausschlaggebende Neigung die Musik der Franzosen begünstigte. Es kam noch hinzu, dafs wiederum, wie schon früher, in England eine Invasion berühmter ausländischer Künstler begann (Baltzer, der berühmte Lübecker Violinist u. a.), welche erfolgreich in Konkurrenz mit den eingeborenen Musikern traten und schliefslich die Vorliebe für alles Fremde weckten. Dafs dem so sein konnte, ist in erster Linie dem zähen Konservatismus zuzuschreiben, mit welchem die englischen Komponisten an der alten kontrapunktisch-schwergefügten Form der „Fancy" festhielten, deren Tage vergangen waren. Karl hatte französische Musiker mit sich gebracht und nach dem Muster der „24 Violons du Roy" ein Streichorchester bilden lassen, welchem die vordem zur Begleitung der Anthems in den Kirchen gebrauchten Blasinstrumente den Platz räumen mufsten. Die Begleitung der Anthems geschah in der Weise, dafs (zuweilen) eine „Simfonie" sie einleitete und Ritornelle die Verse verbanden. Die Neuerung wurde nach König Karl's Tode wieder aufgegeben.

Die Kirchenmusik-Schule der Restauration wird vertreten durch die Tonsetzer Humfrey, Wise und Blow. Pelham Humfrey, 1647 geboren, wurde im Alter von 17 Jahren durch den König nach Paris geschickt, um Lully's Arbeiten zu studieren, kam nach drei Jahren in die Heimat zurück und starb 1674. Er war aufsergewöhnlich begabt, kam aber nicht zur Reife; einzelne Grundsätze der Kompositionstechnik Lully's wurden durch ihn auf die englische Kirchenmusik übertragen. Er komponierte 7 Anthems (bei Boyce gedruckt), ferner Musik zu Shakespeare's „Sturm" u. a. Die englische Kirchenmusik verdankt ihm dramatisch lebhafteren Ausdruck und reicheren harmonischen Glanz, als ihr bis dahin zu eigen gewesen war; der schädigende Einflufs des Dramatikers zeigt sich jedoch in Humfrey's mangelndem Verständnis für die Wichtigkeit polyphoner Gestaltung. Michael Wise (1648—1687) zählt ebenfalls zu den begabtesten englischen Meistern. Seine „Anthems" verraten viel Sinn für edle Melodik und mar-

kantenAusdruck. Der dritte im Bunde, John Blow (1648—1708), war ein ausgezeichneter, seine Schüler mit wahrhaft rührender Liebe fördernder und unterstützender Mensch, dem als Tonsetzer freilich weniger gutes nachzusagen ist. Er schrieb 11 Anthems, 3 Services (bei Boyce), Oden für verschiedene Gelegenheiten, „Lessons“ für Harpsichord, „Amphion Anglicus“ (Gesänge) u. a. m. Blow wurde schon zu seiner Zeit sehr überschätzt. Sein technisches Können ist allerdings recht grofs, wirklich schöpferische Kraft geht ihm dagegen nahezu vollständig ab. Seine Instrumentalmusik ist als Ganzes ungeniefsbar, die Rhythmik der gröfseren Werke leidet an Monotonie und Schwerfälligkeit, die Motive sind nichtssagend, konventionell, nie innerer Wärme entstammend. Bei ihm, wie noch anderen macht sich die Reaktion gegen den mafslos trockenen deklamatorischen Ton der voraufgegangenen Periode geltend: die Stimmung begann ganz allmählich in das Gegenteil umzuschlagen, und man liebte, bei vorspringenden Wörtern, in Cadenzen u. s. w. ausschmückende Linien durch Fiorituren, Triller u. a. anzubringen. Man sehnte sich eben nachgerade aus dem öden Einerlei der deklamatorischen Richtung heraus, welche dem Gesange sein natürlichstes Element, die Frische unmittelbar ausströmender Empfindung, genommen hatte. — Um die genannten Meister lassen sich am leichtesten einige andere gruppieren: William King († 1680), William Tucker († 1678), Henry Hall († 1707), welcher sehr gefeiert wurde, Thom Tudway († 1730), welcher eine grofsartige Sammlung englischer Kirchenmusik-Werke anlegte, und Thomas Turner († 1740), ein Freund Blow's und Purcell's, mit welchen er gemeinsam das „Club-Anthem“ komponierte.

Die soeben berührte Bewegung gegen den das Dramatische einseitig betonenden Geschmack der Franzosen hatte ihren Ursprung in dem lebendigen Volksgefühl, dem jede Art ausgeklügelter, unnatürlicher Kunstübung stets und aller Orten auf die Dauer verhafst ist. Wir sehen während der besprochenen Periode warmblütige und edle Volksmelodien entstehen, und die Bewegung auch auf das Gebiet des Kunstgesanges übergreifen. Italiener wurden jetzt die Lehrer Englands: Pietro Reggio († 1685 zu London) schrieb eine Gesangsschule, in welcher die Art, einzelne Töne zu verzieren, genau angegeben war. So sehr wurde man nun des trockenen Tones

der deklamatorischen Gesänge satt, dafs die Musiker auch die älteren Tonwerke von Deering, Lawes u. a. mit allen möglichen Schnörkeln versahen. Giovanni Baptista Draghi, 1677 Organist der Katharina von Braganza, komponierte eine Ode für einen Cäcilientag und „Lessons“ für das Harpsichord in Suitenform. Nicola Matteis, ein ausgezeichneter Violinspieler, kam 1672 nach London und verbreitete die Kompositionen Vitali's und Bassani's, von welchen besonders die des ersteren aut Purcell Einflufs gewannen.

Gegenüber den fremden Künstlern bedeuteten die einheimischen im ganzen wenig, und es wäre wohl schon jetzt das Schicksal der nationalen Kunst in England besiegelt gewesen, wenn ihr nicht ein Meister erstanden wäre, den die Mit- und Nachwelt mit dem Ehrentitel eines grofsen schmücken durften.

Henry Purcell wurde als Sohn eines Sängers der Chapel Royal 1658 geboren, verlor den Vater schon im Alter von 6 Jahren und wurde von der Mutter mit drei Geschwistern unter ärmlichen Verhältnissen erzogen. Henry's Onkel, Thomas Purcell und M. Lock, unterstützten sie nach Kräften. Den ersten Unterricht erhielt der Knabe durch Kapitän Cook, einen der besten Lehrer seiner Zeit; ihn löste 1672 Humfrey ab, an dessen Stelle bei seinem Tode John Blow trat. Hatte Cook ihn in der strengen Kunst der Alten unterwiesen, Humfrey ihm die Musik der Franzosen zu erschliefsen gesucht, so war es Blow's Sorge, seine technische Fertigkeit zur vollen Entwickelung zu bringen, vielleicht auch, dem Einflufs Humfrey's entgegenzuwirken. Weitgehende Einwirkung auf des Schülers Styl hat jedoch auch Blow nicht gehabt; diesen bildete Purcell sich selbst, zum Teil an dem Vorbilde italienischer Meister. 1676 wurde er Kopist an der Westminster Abtei; das Amt gab ihm Gelegenheit, viele in den politischen Wirren zerstörte Werke zu ergänzen und kennen zu lernen. Blow führte den begabten und unendlich fleifsigen Jünger in die litterarischen Kreise ein, Purcell's dauernde Verbindung mit der Bühne begann. 1680 trat der unermüdlich für seine Wohlfahrt besorgte Blow an Purcell die Stelle als Organist an der Westminster Abtei ab; 2 Jahre darauf wurde Purcell in der gleichen Eigenschaft an die Chapel Royal berufen. Schon am 21. November 1695 starb er, und 5 Tage darauf

bereitete man ihm in der Ruhmeshalle des englischen Volkes, der Westminster Abtei, das Grab.

Unter seinen Hauptwerken sind zu nennen die folgenden: „Dido und Aeneas“ (1680), die einzige wirkliche Oper Purcell's, Kammersonaten, „The Yorkshire Feast Song“ (Ode zur Begrüfsung Wilhelm's von Oranien), Musik zu Shakespeare-Shadwell's „Sturm“, zu Dryden's „King Arthur“, zu Beaumont und Fletcher's „Bonduca“, endlich das grofse „Te Deum“ und „Jubilate“, welches bis 1743 alternierend mit Händel's „Te Deum“ (von 1713) aufgeführt wurde, Anthems u. s. w.

Purcell schuf rastlos, man möchte zuweilen sagen, in ängstlicher Hast, wahrscheinlich, weil er fühlte, dafs ihm, dem von Jugend auf schwächlichen, das Ziel des Lebens kurz gesteckt sein werde. In dieser Gewifsheit mag auch der Grund liegen, der ihn, bedauerlich genug, so bald sich von der Oper entfernen und dem von der Gunst des Tagesgeschmackes getragenen Schauspiel mit Musik zuwenden liefs. Das Wesen seiner Kunst ist gesund und kernig, die alte Vorliebe seiner Nation für volkstümliche, schöne Melodik war in ihm lebendig, sie hiefs ihn, den wir aus diesem Grunde mit vollem Rechte einen nationalen englischen Tonsetzer nennen dürfen, gegen das pomphafte und doch zugleich hohle Deklamationsprinzip Lully's Front machen. Wohl wünschte er einmal der englischen Kunst die Fröhlichkeit der Musik Frankreichs, im ganzen aber hatte diese, welche er seicht und gassenhauerisch nannte, nicht seinen Beifall. So zeigen sich denn auch in seinen Werken nur geringfügige französische Einflüsse: in gewissen rhythmisch pikanten Stellen, in der Vorliebe für volle Harmonie, vielleicht auch noch in der häufigen Einfügung von Tänzen. Höher standen ihm die italienischen Meister. Als Eigentümlichkeiten seines Styles kann man Purcell's Vorliebe für das Moll-Geschlecht und die Sucht, die Melodien durch Rankenwerk zu verbrämen, anführen, auch in seinen Recitativen findet man viele Läufe, sogar in die sich einzelnen Gesängen anschliefsenden und diese benutzenden Chöre gehen sie über; diese Manier wirkt dort besonders unangenehm, wo wir den Instrumenten eine illustrierende Rolle zugeteilt sehen möchten, während Purcell die Singstimmen selbst illustrieren läfst. Ferner wird man als Mängel die oft nicht genügend ausgeführte Kadenzierung und die in den ersten Werken wenig scharf erscheinende Individuali-

sierung der Stimmen bezeichnen müssen. Aber diese Fehler hat Purcell mehr und mehr überwinden gelernt.

Man fühlt die innere Freudigkeit, mit welcher Purcell die Form der Kammersonate, die in Italien sich schon zu bedeutender Höhe entwickelt hatte, seinen Ideen dienstbar machte: Kraft und rhythmische Bestimmtheit in den Motiven, ein frischer Zug in den fugierten Sätzen, reicher Wechsel der Stimmung vom übermütig burschikosen bis zum weichen, elegischen Ton. Die langsamen Sätze, das lyrische Element der Sonate, weisen noch fast dieselben Züge auf; es fehlt noch jede gegensätzliche Bildung in ihnen selbst, und so erwecken sie nicht selten den Eindruck des Monotonen. Die Instrumentalmusik war eben immer noch in den Anfängen; ja, wenn man Purcell's Klavierstücke betrachtet, so wird man gegenüber dem Reichtum, den 100 Jahre früher Bird's Musik aufwies, von keinem Fortschritte, wohl aber vom Gegenteil sprechen dürfen. Auch Purcell's Orgelmusik, obwohl technisch interessanter gebaut, als die für das Harpsichord, zeigt keinerlei markante Vorzüge.

In seinen Chorwerken, den Anthems u. s. w. wird man den hervorragenden Kontrapunktiker bewundern lernen; man wird stets den geborenen Dramatiker finden, dem sich mühelos und in den einzelnen Phasen seiner Entwickelung scharf umgrenzt jedes Werk aufbaut. Und doch: vergleicht man ihn mit dem Manne, der sein Erbe antrat und erfüllte, mit Händel, so fühlt man die Kluft, die beider Lebenswerk trennte; wohl wurzelt es in demselben Boden, aber wie Verheifsung und Erfüllung: wie die scharf umrissene Skizze und das vollendete Bild steht das Lebenswerk Purcells dem Händels gegenüber. Das gilt insbesondere für die Chormusik beider Männer; und sieht man die dramatischen Arbeiten Purcell's durch, welche im einzelnen so viel schönes, grofses und wirkungsvolles enthalten, so wird man nicht wagen, ihnen (mit Ausnahme von „Dido und Aeneas") eine andere Bezeichnung als die von Halb-Opern zu geben, wie Chrysander sie nannte, eine Form, bei welcher die Poesie wie die Musik zu kurz kam. Auch hier rief alles nach einem rücksichtslos strengen Künstler, nach einem „Zuchtmeister", der sich hoch über den Tagesgeschmack zu stellen vermochte.

Purcell selbst war es nicht bestimmt, den letzten, entscheidenden Schritt vorwärts zu thun, aber sein heller, vor-

urteilsfreier Geist hat ihn geschaut; ahnend hat er den Weg beschrieben, auf dem seine geliebte Kunst der höchsten Vollendung entgegenschreiten werde, und „hätte Purcell“, um mit Chrysander's Worten zu schliefsen, „bis in Händel's Zeiten gelebt, er würde ihn am tiefsten verstanden und am aufrichtigsten bewundert haben“.

Zweites Kapitel.

Die Entwickelung der deutschen Musik.

Überblick.[1]) Die Gabe und Aufgabe des italienischen Geistes war die Ausbildung der Tonkunst nach der Seite der sinnlich wohlgefälligen Erscheinung gewesen. Die Musik ist dem Italiener vorwiegend die Kunst, das Schöne in tönend bewegten Formen darzustellen, das, worauf es ihm vor allem ankommt, ist Wohllaut, Ebenmaſs der Form, Klarheit des melodischen Umrisses, Durchsichtigkeit der Gestaltung.

Dem deutschen Geiste ist die Musik vorwiegend die Kunst der Selbstmitteilung in tönend bewegten Formen. Auch ihm ist die musikalische Form etwas Wesentliches. Aber es kommt ihm weit mehr auf das Charaktervolle, Bedeutende, Gewichtige, als auf Schönheit und Ebenmaſs der Form an; weit mehr auf das, was die tönend bewegte Form zum Sprachzeichen des Geistes, zum Symbol und Organ der Persönlichkeit macht, als auf das, was die Schönheit der sinnlich-wohlgefälligen Erscheinung bedingt.

Die deutsche Tonkunst kennzeichnet daher einerseits ein hoher, oft herber Idealismus, der die Form schlechthin in den Dienst des Gedankens stellt und darüber nicht selten die Gesetze der formalen Schönheit vernachlässigt, andererseits ein ausgesprochener Individualismus, vermöge dessen sich in die Tonform das ganze Gemüt hineinlegt, das musikalische Schaffen zur „affaire d'état“ wird.

Der Idealismus der deutschen Tonkunst bringt es mit sich, daſs der Schwerpunkt ihrer Entwickelung nicht auf der formal-technischen, sondern auf der ideal-geistigen Seite liegt: die fortschreitende Entwickelung des Geisteslebens erzeugt den Fortschritt in der Kunst; die Entwickelung der Technik, die Vervollkommnung und Verfeinerung der Kunstmittel ist natürlich unentbehrlich, sie erst ermöglicht jedesmal die Verwirklichung der neuen Ideen, die Ausgestaltung der neuen Formen, in welchen sie sich verkörpern; aber der Geist ist es, der die neuen Ideen hervorruft, und sehr oft ist es die Technik, die

[1]) Vgl. H. A. Köstlin, *Die deutsche Tonkunst. Das deutsche Volkstum.* Leipzig. 1898.

dem Rufe des Geistes nur schwerfällig und langsam folgt, so dafs die ersten Anfänge neuer Entwickelungen nicht selten den Eindruck des Dürftigen, Unentwickelten, Unbeholfenen machen, und es dem oberflächlichen Urteil nicht immer leicht wird, in der zeitweisen Verkümmerung der Form das Aufkeimen des zukunftskräftigen Neuen zu erkennen.

Der ausgesprochene Individualismus der deutschen Tonkunst bringt es mit sich, dafs ihre Entwickelung sich nicht an Schulen und Schulformen, sondern an geniale Persönlichkeiten, an kraftvolle Individualitäten knüpft. Sie sind es, die das Neue schaffen, eine neue Richtung, einen neuen Styl begründen, der eben darin sich als ein neuer erweist, dafs er Ausdruck und Abdruck ihrer Persönlichkeit ist und den Stempel der schöpferischen Originalität trägt.

Gabe und Aufgabe der Deutschen in der Geschichte der Musik ist die Vergeistigung und Verinnerlichung, die Idealisierung und Vertiefung der Tonkunst.

Die erste Frucht des deutschen Geistes auf dem Gebiete der Musik war die harmonisch bestimmte, harmonisch zu verstehende Melodie des Volksliedes gewesen, die er der antiken Sprachmelodie der Kirche gegenüber gestellt hatte (s. S. 90 ff.).

Für die Kirche der Reformation, welche die Gemeinde als das Volk von Priestern in ihre Rechte einsetzt, wird die Volksweise die naturgemäfse Form des Gemeindegesanges, und ebendamit die wesentliche Grundform des Kirchengesanges, als solche der eigentliche Mittelpunkt, die Grundlage und die Seele der Kirchenmusik. Die eigentliche Aufgabe der letzteren wird die künstlerische Vertiefung und musikalische Verherrlichung der Gemeindeweise. Was schon vorher die im engeren Sinne deutsche Gruppe von Tonsetzern unter den Meistern des Kontrapunktes kennzeichnete, dafs sie mit besonderer Vorliebe die Melodie des Volksliedes pflegten und als musikalisches Ganzes behandelten, gleichsam als das kostbare Bild, dem der polyphone Satz nur als der kunstvolle Rahmen dienen sollte, das wird für die protestantische Kirchenmusik nunmehr Grundsatz und eigentliche Aufgabe. Die protestantische Kirchenmusik wird damit zur Heimat, zum Herde der deutschen Musik, soweit sich dieselbe als eine eigentümlich bestimmte von der übrigen Musik abhob; die Pfleger und Hüter des Deutschen in der Musik werden die Organisten und Kantoren

der evangelischen Kirche, die deutsche Tonkunst entfaltet sich zunächst als evangelische Kirchenmusik und fällt wesentlich mit ihr zusammen.

Aus der protestantischen Kirchenmusik gehen die Tonmeister hervor, in welchen die deutsche Tonkunst zum erstenmale die Höhe der Klassizität erreicht, Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach. Sie überragen auch als Musiker die Zeitgenossen an Kraft und Wucht der musikalischen Gestaltung um Haupteslänge. Das Germanische aber, wie das Einzigartige, die geschichtliche Gröfse und Bedeutung ihres musikalischen Schaffens, kommt in denjenigen ihrer Schöpfungen zu voller Entfaltung und Auswirkung, in welchen die Tonkunst zur machtvollen Interpretin des protestantischen Glaubensgeistes, zur Prophetin des Evangeliums im germanischen Verständnis wird: im Oratorium Händels, der künstlerischen Verherrlichung der Offenbarungsgeschichte, in Bach's Kantaten und Passionen, den künstlerischen Idealbildern des evangelischen Gottesdienstes, der wesentlich im Verkehr der gläubigen Gemeinde mit ihrem Herrn auf Grund des Evangeliums besteht.

Mit jenen Grofsmeistern ist freilich die protestantische Kirchenmusik über den Rahmen des Gottesdienstes, der Liturgie, hinausgewachsen; sie ist selbst zum Gottesdienst geworden, als Kunst zur γλῶσσα herangereift, die in ihrer Weise und völlig selbständig die grofsen Thaten Gottes verkündigt. Nicht mehr der liturgische Styl, die Angemessenheit an den Gottesdienst, sondern der Adlerflug des ungebrochenen Idealismus und die Kraft machtvoller Individualität, die Tiefe und Innerlichkeit der Auffassung ist es, was ihrem musikalischen Zeugnis die sieghafte Gewalt verleiht, und dies ist das Deutsche in ihrer Kunstauffassung und musikalischen Gestaltung; die Klassiker des Protestantismus sind sie eben als die Grofsmeister der deutschen Musik, als die typischen Vertreter des Deutschen in der Tonkunst.

Am Evangelium und in seinem Dienste ist die deutsche Tonkunst zu ihrer vollen Gröfse und Kraft herangewachsen. Einmal erstarkt und zur Reife gelangt, bleibt sie an dasselbe nicht mehr gebunden. Alles, was wahrhaft menschlich ist, hat im Lichte des Evangeliums sein Recht, seine Bedeutung, seinen Wert. Ihm leiht sie ihre Töne in Oper, Lied und Kantate.

Aber was die deutsche Tonkunst ist und vermag, ihr hoher Idealismus wie ihr kraftvoller Individualismus, ihre Geistigkeit wie ihre Innerlichkeit kommt zur vollsten Geltung und Auswirkung in der Musik, die nichts sein will als Musik um der Musik willen, in der reinen, in der absoluten Musik. Die volle Höhe erreicht die deutsche Tonkunst und in ihr die Tonkunst überhaupt mit den Klassikern der Instrumentalmusik.

Erster Abschnitt.

Die protestantische Kirchenmusik.[1])

Die Grundform der evangelischen Kirchenmusik ist das volkstümliche Kirchenlied als das Chorgebet der singenden Gemeinde. Denn der Gottesdienst der evangelischen Kirche ist seinem Wesen und Begriff nach ein Handeln der Gemeinde als des Volks von Priestern. Für diese aber giebt es keine andere Form musikalischer Bethätigung im Gottesdienst, als die des einstimmigen Gesanges in deutscher Sprache. Der

[1]) G. v. Tucher, *Schatz des evangelischen Kirchengesangs, der Melodie und Harmonie nach aus den Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts geschöpft und zum heutigen Gebrauche eingerichtet.* Stuttgart. 1840. *Melodienbuch*, ib. 1848. — Ders., *Über den Gemeindegesang der evangelischen Kirche.* Leipzig. 1867. — Schöberlein und Riegel, *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges nebst den Altarweisen in der deutschen evangelischen Kirche, aus den Quellen vornehmlich des 16. und 17. Jahrhunderts geschöpft, mit den nötigen geschichtlichen und praktischen Erläuterungen versehen.* Göttingen. 1868—72. (3 Bände.) — O. Douen, *Clement Marot et le Psautier Huguenot, étude historique, littéraire, musicale et bibliographique etc.* Paris. 1878/79. — S. Kümmerle, *Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik.* Gütersloh. 1888—1895. 4 Bände. — C. von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang.* Leipzig. 1843—47. — C. von Winterfeld, *Zur Geschichte heiliger Tonkunst.* Leipzig. 1850—1852. — F. A. Cunz, *Geschichte des deutschen Kirchenliedes vom 16. Jahrhundert bis auf unsere Zeit.* Leipzig. 1855. 2 Bände. — E. E. Koch, *Geschichte des Kirchenliedes und Kirchengesanges.* 3. Aufl. Stuttgart. 1866—70. — O. Ungewitter, *Kurzgefafste Geschichte des evangelischen Kirchengesanges, vorzugsweise des Chorals seit der Reformation.* Tilsit. 1865. — H. M. Schletterer, *Übersichtliche Darstellung der Geschichte der kirchlichen Dichtung und geistlichen Musik.* Nördlingen. 1866. — J. Sittard, *Compendium der Geschichte der Kirchenmusik mit besonderer Berücksichtigung des kirchlichen Gesanges.* Stuttgart. 1881. — H. A. Köstlin, *Geschichte des christlichen Gottesdienstes.* Freiburg. 1887. (Woselbst weitere Quellen S. 150, 194.)

evangelische Gemeindegesang ist Volksgesang, seine wesentliche Form das deutsche geistliche Volkslied. Alle übrigen musikalischen Bestandteile des evangelischen Gottesdienstes erweisen sich als evangelische Kirchenmusik in dem Maſse, als sie das Gemeindelied zum Ausgangs-, Mittel- und Strebepunkt haben, sich in den Dienst der Kirchenweise stellen, in deren künstlerischer Verherrlichung und Vertiefung ihre Aufgabe erkennen. An und für sich bedarf der evangelische Gottesdienst der Kunst nicht; er besteht, wie Luther in der Predigt zur Einweihung der Schloſskirche in Torgau ausführt, darin, „daſs unser lieber Herr selbst mit uns rede durch sein heiliges Wort, und wir wiederum mit ihm reden durch Gebet und Lobgesang.“ Die Kunst fällt unter den Gesichtspunkt der dem Menschen verliehenen Gabe, die in den Dienst der Erbauung der Gemeinde zu stellen für den Christen heilige Pflicht ist. Der Chor stellt somit im Gottesdienst der evangelischen Gemeinde den Ausschnitt der musikalisch Begabten dar, welche das ihnen von Gott verliehene Charisma zum Dienste der Erbauung darreichen (1. Kor. 14, 26; Hebr. 13, 15). Der Kunstgesang hat in der evangelischen Kirche in erster Linie die Bedeutung eines mächtigen Erbauungsmittels, durch dessen Vernachlässigung die Gemeinde den Vorwurf schmählichen Undankes gegen den Geber aller guten Gaben (Ev. 1, 17), der ihr einen solchen Schatz von unvergleichlichem Werte verliehen hat, auf sich laden würde. Als gesegnetes Erbauungsmittel erweist sich die Kunst dadurch, daſs sie die Kraft und Wirkung derjenigen Elemente, welche zum Wesen des Gottesdienstes nach evangelischer Auffassung gehören, erhöht, also entweder dem Schriftwort durch den musikalischen Vollklang gewichtigen Nachdruck und eindringende Kraft verleiht, oder das Chorgebet der Gemeinde in das Feiergewand der Harmonie und Vollstimmigkeit kleidet, zum Lied im höheren Chor verklärt. Jeder Musikstyl, jede Kunstform, die dem Zwecke des Gottesdienstes, der Erbauung durch die musikalische Interpretation des göttlichen Wortes und der Gemeindeweise dient, hat im evangelischen Gottesdienst ihr gutes Recht; die evangelische Kirchenmusik ist nicht an die Musik einer bestimmten Zeit gebunden, sie fordert von der Musik nicht eine bestimmte Formsprache, sie fordert von ihr vielmehr volle Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit des künstlerischen Ausdrucks, sie legt

ihr keine andere Schranke auf, als die Schranke der heiligen Zucht, wie sie sich aus der Angemessenheit an den Gesamtzweck des Gottesdienstes, die Erbauung, ergiebt.

Daraus erklärt es sich, dafs die Entwickelung der evangelischen Kirchenmusik der allgemeinen Entwickelung der Tonkunst unbedenklich folgt, dafs sie die musikalische Sprache ihrer Zeit redet und sich gegen das jeweils aufkommende Neue nicht von vornherein ablehnend verhält, sondern dasselbe nach dem apostolischen Grundsatze: „Alles ist euer! (1. Kor. 3,22) sich aneignet, soweit es sich ihrem Zwecke dienstbar machen und dem Geiste des Evangeliums unterwerfen läfst.

1. Die Grundform der protestantischen Kirchenmusik.[1]) (Das Kirchenlied.)

1. Martin Luther.[2]) Nicht der Schöpfer des geistlichen Volksliedes, aber der Vater des evangelischen Kirchenliedes, und damit der Vater der evangelischen Kirchenmusik, ja um der Entschiedenheit willen, mit der er die ganze Kraft seiner wuchtigen Persönlichkeit für die Tonkunst einsetzte und ihr in Kirche, Schule und Haus, in Gemüt und Volksleben den Ehrenplatz sicherte, der geistige Vater der deutschen Musik, sofern dieselbe eine Macht im deutschen Volke und der Schmuck des deutschen Hauses ist, darf der Mann heifsen, in dem die evangelische Kirche ihren Begründer, das deutsche Volk einen seiner gröfsten Propheten erkennt: Martin Luther. In der Tonkunst sah der gewaltige Mann mit dem tiefen Kindesgemüt eine geheimnisvolle Offenbarung Gottes; sie war für ihn nicht blofs ein ergötzliches Spiel der Töne, sondern eine erbauende, geistig nährende und der Seele ein höheres Leben zuführende Kraft. „Die Musik ist eine Gabe und Geschenk Gottes, nicht ein Menschengeschenk. So vertreibt sie auch den Teufel und macht die Leute fröhlich; man vergifst dabei alles Zorns, Un-

---

[1]) Quellen: Vgl. S. 101, 108. — Ph. Wolfrum, *Die Entstehung und erste Entwickelung des deutschen evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung.* Leipzig. 1890. — J. Zahn, *Die Melodien des deutschen evangelischen Kirchenliedes aus den Quellen geschöpft.* Gütersloh. 1889—98. 6 Bände (dort alle Quellen).

[2]) A. F. Rambach. *Über Luthers Verdienste um den Kirchengesang.* Hamburg. 1818. — H. A. Köstlin, *Luther als der Vater des evangelischen Kirchengesanges.* (Sammlung musik. Vortr. No. 34. Leipzig. 1882). — Th. Odinga, *Das deutsche Kirchenlied der Schweiz im Reformationszeitalter.* Frauenfeld. 1889.

keuschheit und andrer Laster. Ich gebe nach der Theologie der Musik den nächsten Locum und die höchste Ehre.“ (Tischreden). Diese hohe Anschauung war bei ihm die Frucht der persönlichen Erfahrung; in früher Jugend schon war ihm die Musik eine Beschützerin und Retterin geworden, zu Eisenach hat sie ihm, da er in Mangel und Entbehrung zu verzagen anfing, das Herz der Witwe Kotta geöffnet und ihm damit die gelehrte Laufbahn möglich gemacht. In späterer Zeit, da Anfechtungen der schwersten Art sein zartes Gewissen bewegten, war ihm die Tonkunst eine Trösterin, die seine Schwermut löste und seine Angst linderte. Die bekannten Lobsprüche über die „edle Musica“ sind bei ihm lauter Erfahrungssätze und nichts weniger als die Ergiefsungen eines blofsen, leeren Kunstenthusiasmus. So in den Tischreden: „Der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes eine ist die Musica, der ist der Satan sehr feind, damit man viele Anfechtungen und böse Gedanken vertreibt. Der Teufel erharrt ihrer nicht.“ „Musica ist der besten Künste eine. Die Noten machen den Text lebendig. Sie verjagt den Geist der Traurigkeit.“ „Musik ist das beste Labsal einem betrübten Menschen, dadurch das Herze wieder zufrieden, erquickt und erfrischt wird.“ „Die Musik ist eine schöne, herrliche Gabe Gottes und nahe der Theologie. Ich wollte mich meiner geringen Musik nicht um was Grofses verzeihen. Die Jugend soll man stets zu dieser Kunst gewöhnen, sie machet feine und geschickte Leute.“ „Ein Schulmeister mufs singen können, sonst sehe ich ihn nicht an. Man soll auch junge Gesellen zum Predigtamt nicht verordnen, sie haben sich denn in der Schule wohl versucht und geübt.“

Daher bildete die Musik den lieblichen Schmuck seines Familienlebens. Dies war nicht zum wenigsten die Ursache, dafs sich in seinem gastfreien Hause jedermann sofort traulich und wohlthuend angemutet fühlte. Wie Ratzeberger erzählt, holte Luther des Abends nach dem Essen seine Partituren herbei und erfreute sich mit Kindern und Gästen der herrlichen Kunst. Die Meister seiner Zeit, der geniale Josquino de Prés, Pierre de la Rue, der Münchner Senfl, der deutsche Walther waren durch ihre Noten in Luthers Haus wohl gekannt und geehrt, wie denn Luther auch stets ein vortreffliches und sicheres Urteil in der Musik bewiesen hat.

Ein Mann, der selbst den idealen Lebenszuflufs erfahren hatte, welchen die Tonkunst demjenigen gewährt, der sie mit reinem und keuschem Sinne treibt, mufste ihr auch in der Kirche als der Stätte, da man Gott ehrt mit allerlei Kräften und auf allerlei Weise, eine hohe Stellung zuweisen. Er ist nicht der Meinung: dafs „durchs Evangelium sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen", wie etliche „Abergeistlichen" vorgeben, sondern er erklärt: „ich wollt' alle Künste, sonderlich die Musika, gern sehen im Dienst des, der sie geben und geschaffen hat."[1] Das Prinzip, welches sich durch alle Vorschläge und Anordnungen des Gottesdienstes bei Luther hindurchzieht, ist kurz gefafst dies, dafs Gesang und Musik den Kultus schmücken, aber dem „Wort" dienen sollen: durch die Künste, die im Gottesdienst zur Ehre Gottes sich vereinigen, soll dem Worte Gottes der Weg zu den Herzen gebahnt, sollen die Gemüter empfänglich gestimmt werden.

Unter diesem Gesichtspunkt gestaltete sich die Auswahl der Kultusgesänge und die Anordnung des musikalischen Teiles des Gottesdienstes weitherzig: was nur irgend musikalisch schön und edel gehalten war, das hielt Luther für würdig, den Gottesdienst zu schmücken. Die von Luther getroffenen Einrichtungen haben nach seinem eigenen Ausspruch nur provisorischen Charakter; seine Vorschriften sind nur wohlmeinende Ratschläge, deren genaue oder modifizierte Befolgung von dem liturgischen Geschmack und den musikalischen Neigungen der jeweiligen Zeit und der Gemeinde abhängig sein soll. „In diesen Dingen soll man frei und unverbunden sein und Niemand geziemen, weder mit Gesetzen und Verboten die Gewissen zu fahen." Hier gilt die Freiheit des Geistes nach Gelegenheit der Stätte, der Zeit, der Person.

Luther griff aber nicht blofs indirekt, sondern auch direkt in die Musikverhältnisse ein; nicht blofs bestimmte er durch Schrift und Wort und durch die Macht seiner Persönlichkeit der Tonkunst Aufgabe und Ziel beim Kultus, sondern er gab ihr auch eine bestimmte Richtung und ein bestimmtes Gepräge durch seine Arbeiten auf dem Gebiete des evangelischen Kirchengesanges und durch sein thatkräftiges Organisationstalent,

[1] In der Vorrede zum „Geistlichen Gesangbüchlein". Tenor. 1524.

mit dem er die bestehenden Institute seinen Ideen unterwarf oder neue, denselben entsprechende, ins Leben rief.

Das nächste und eigentliche Ziel, welches ihm dabei vor Augen stand, war der allgemeine Gemeindegesang. Der kunstgeübte Chor sollte denselben stützen und heben, für den Anfang die Führung übernehmen und so die Gemeinde singen lehren.

Das erste Gesangbuch „Enchiridion“,[1]) welches Luther 1523 bezw. 1524 herausgab, sollte der Gemeinde zunächst die deutschen Texte in die Hand geben und zum Nachlesen während des Chorgesanges dienen.

Auf das Enchiridion folgte ein Gesangbuch für den Schülerchor, das „Wittenberger oder Walther'sche Chorgesangbüchlein“ („Geystlich Gesangbüchlein. Tenor. Wittenberg 1524“), damit die heraufwachsende Generation eine tüchtig geschulte, singende werde. Erst 1529 erschien das eigentlich für den Gemeindegesang bestimmte erste Gesangbuch „Geistliche Lieder, aufs neue gebessert. Dr. M. Luther. Gedruckt zu Wittenberg durch Josef Klug 1529“.

Mit feinem, echt reformatorischem und pädagogischem Takte, den Boden erst sorgsam bereitend für die neue Pflanzung, lösten die Männer, welche den musikalischen Beirat Luthers bildeten, ihre Aufgabe, das Volk singen zu lehren.

Unter ihnen steht voran neben dem greisen, ehrwürdigen Konrad Rupff, dem Leiter der kurfürstlichen Kantorei, der Thüringer Johann Walther. Beide waren im Jahre 1524 drei Wochen lang Luther's Gäste, seine „Cantorey im Hause“. hnen gegenüber betrachtete sich Luther als Dilettanten. „Ihr Herren verstehet eure musicam und eure Noten löblich; was aber der geistliche Sinn und das Wort Gottes ist, so glaube ich auch ein Wörtchen dabei mitreden zu dürfen“. Mit diesen Worten kennzeichnet er ebenso bescheiden wie entschieden seine Stellung zur Redaktion der Weisen wie des Satzes. Hat er namentlich letzteren wohl ganz den Meistern von Fach überlassen, so war er bei der Redaktion der Weisen selbst mitthätig; denn hier handelte es sich um die genaue

[1]) „eyn Handbüchlein, eynem jetzlichen Christen fast nützlich bei sich zu haben, zur steten Ybung und trachtung geistlicher Gesänge und Psalmen. Rechtschaffen und kunstlich verthentschet 1523. (Gedruckt zu Erfordt zum schwarzen Horne beij der Kremer Brucken. 1524.)

Anpassung der Weisen an den von ihm festgestellten Text. Während Walther und Rupff am Tisch safsen, über das Notenblatt gebeugt, mit der Feder in der Hand, ging Vater Luther im Zimmer auf und nieder und probierte auf der Querpfeife die Melodiengänge, welche ihm zu den von ihm gefundenen Texteswortеn aus der Erinnerung und aus der Phantasie zuströmten, so lange, bis die Versmelodie als ein rhythmisch abgeschlossenes, wohl abgerundetes und kraftvoll gedrungenes Ganzes feststand.

Um die freie Erfindung von neuen Weisen war es unserem Luther dabei weniger zu thun; er dürstete nach musikalischen Lorbeeren so wenig wie nach dichterischen. Wie er als Liederdichter nur darauf ausging, das Wort Gottes in deutsche Reime zu bringen oder die uralten Hymnen der Kirche zu verdeutschen, so handelte es sich für ihn in musikalischer Hinsicht um Zustutzung, Abrundung, Stylisierung der Melodien für den volkstümlichen Gemeindegesang. Nicht blofs die Motive, sondern eine ganze Reihe fertiger Melodien fand ja Luther bereits vor in dem reichen Schatze des gregorianischen Kirchengesanges und des geistlichen und weltlichen Volksgesanges. Von den sämtlichen, Luther zugeschriebenen Weisen gehören ihm mit Sicherheit nur an die beiden Weisen von „Vom Himmel hoch“ und „Ein' feste Burg“. Auch die letztere wurzelt den Motiven nach im römischen Kirchengesang, ist aber in der geschlossenen, kraftvoll gedrungenen, so charakteristischen Liedform Luthers eigenstes Werk und trotz aller gegenteiligen Behauptungen der klassische Typus des neuen Kirchenliedes, wie es in kräftiger, volkstümlicher Frische, energisch in Rhythmus und Melodie, zunächst noch in scharfem Gegensatz zu dem kirchlich nivellierten gregorianischen Choral steht. Beide stehen im Reformationszeitalter auch in der evangelischen Kirche noch unvermittelt neben einander; sie mit einander zum stylisierten Kirchenlied zu verschmelzen, bedurfte es langwieriger kirchlich-künstlerischer Arbeit.

Aus sämtlichen Gottesdienstordnungen von Luthers Hand geht hervor, dafs Luther von vornherein auf den kunstmäfsigen Chorgesang im Gottesdienst gerechnet hat.

Es galt daher, Institute zu gründen und Einrichtungen zu treffen, damit der evangelischen Kirche ein guter, schulmäfsiger Chorgesang erhalten bleibe.

Wohl hatten die fürstlichen Höfe in der Regel ihre Kapellen, es war für sie Ehrensache, einen geschulten Chor zu unterhalten; es sei an München (Herzog Wilhelm) mit seinem Senfl, an Torgau mit seinem Walther, an Stuttgart mit seinem 30 Mann starken Chor unter Herzog Ulrich, an die Hofkantorei unter Herzog Christoph[1]) erinnert. Auch hatte der Kurfürst Friedrich der Weise dem Reformator seine ausgezeichnete Kapelle (7 Chorales und 1 Symphoniacus) bereitwillig zur Verfügung gestellt. Aber einmal standen solche Kapellen nur den Kirchen der Hauptstädte oder doch der gröfseren und reicheren Städte zu Gebot und waren sehr kostspielig, da die Kunst fast ausschliefslich in den Händen der Niederländer war, welche sich gut bezahlen liefsen. Sodann war der Bestand der Kapelle immer wieder von der Gunst des regierenden Fürsten abhängig. Kaum war der Kurfürst Friedrich der Weise 1525 gestorben, so dachte sein Nachfolger Johann der Beständige allen Ernstes daran, die Kapelle aufzulösen.

Da galt es, die Sache fester zu gründen; am meisten Aussicht auf Bestand hatte der evangelische Chorgesang, wenn er eine Sache der Gemeinde selbst wurde, als freie Übung zur Ehre Gottes aus ihrem Schofse hervorging. Der Sinn dafür war durch die Meistersinger geweckt worden; es galt nun, dem Volke den eigentlichen Kunstgesang zu geben, d. h. freiwillige Gesangvereine zu gründen. Den Anlafs dazu gab die Auflösung (1530) der Torgauer „fürstlichen Cantorei“, an deren Spitze der schon genannte Freund und Mitarbeiter Luthers, Johann Walther, als „kurfürstlicher von Sachsen Sängermeister“ stand. Luther erklärte zwar damals: „Etliche von Adel und Scharrhansen meinen, sie haben meinem gnädigen Herrn 3000 Gulden erspart an der Musica, indes verthut man unnütze dafür 30000 Gulden! Könige, Fürsten und Herren müssen die Musicam erhalten, denn grofsen Potentaten und Herren gebührt, über guten freien Künsten und Gesetzen zu halten“. Aber auch diese geharnischte Erklärung vermochte die Auflösung der Kapelle nicht zu verhindern. Da traten etliche musikalisch begabte Bürger zusammen und erklärten, „freiwillig und unentgeltlich“ unter Walthers Leitung die Gesänge

[1]) Vergl. G. Bossert, *Die Hofkantorei unter Herzog Christoph.* Stuttgart. 1898.

einzuüben und auszuführen. Dies ist der erste freiwillige Gesangverein — die Torgauer Cantoreigesellschaft — nach dessen Vorbild sich bald ähnliche Vereine bildeten (Wurzen 1545, Rochlitz 1579, Pirna 1582 „Cantorey und musicorum Gesellschaft,"[1]) in Mittweida 1595 u. s. f.); selbst kleine Städte erhielten so ihren Chor und diese Einrichtung hat der Kunst unabsehbaren Nutzen geschaffen. Denn der Chor vermittelt die Erzeugnisse der kirchlichen Tonkunst der Gesamtheit der Gemeinde und läfst an dem Geistesleben, das in der Kunst fluktuiert, auch diejenigen Volksklassen teilnehmen, welchen Kunstgenüsse sonst verschlossen sind. Damit wird die Kunst ein Element des Volkslebens, ein mächtiger Hebel der Volksbildung. Indem so der Chor die Fühlung zwischen der Kunst und dem Volk, der Gemeinde, erhält, nötigt er die erstere, ihrerseits mit dem Geiste, der Stimmung und Auffassung der Gemeinde in Fühlung zu bleiben, auf die Ideenkreise und das Mafs der ausführenden Kräfte Rücksicht zu nehmen. Es entsteht im Gegensatz zu der höfisch-aristokratischen Musik, die auf den Höhen der Gesellschaft den Ton angiebt und die Entwickelung bestimmt, eine kleinbürgerliche Kunst, der von vornherein bestimmte Grenzen gezogen sind und vielfach der Charakter der lokalen Beschränkung anhaftet, die aber dafür das Gepräge des Persönlichen, Landschaftlich-Farbenfrischen, Innerlich-Echten trägt und, als Volkskunst im höheren Sinne des Wortes, vertiefend auf das Volksgemüt gewirkt hat.

Luthers scharfer Blick erkannte, was Not that, um der neuen Einrichtung einen festen Halt zu geben; solche Vereine, die als Frucht edler Begeisterung entstehen, erlahmen in nüchterner Zeit, wenn ihnen nicht materielle Nachhilfe und ein tüchtiger Nachwuchs geschaffen wird. Für beides sorgte Luther, dem die Torgauer Gesellschaft ganz besonders am Herzen lag. Der Kurfürst leistete materielle Unterstützung, Luther sicherte als Visitator die gründliche Schulung der heranwachsenden Jugend. Das Kantoren- und Organistenamt wurde getrennt,[2])

[1]) Vgl. Dr. O. Taubert, *Die Pflege der Musik in Torgau.* Torgau. 1868. — Dr. W. Nagel, *Die Kantoreigesellschaft zu Pirna.* M. H. f. M. G. 1896. S. 148. — Ders.: *Die Nürnberger Musik-Gesellschaft* ibid. 1895. S. 1 f.

[2]) Der Kantor gab meist aufser dem Gesang Religion, der Organist den Elementarunterricht

Walther zum Kantor der Schule ernannt, auf den Chorus musicus der Schule besondere Sorgfalt verwendet und die Kurrende[1]) erweitert. Beide Institute waren schon vor Luther vorhanden gewesen; aber durch ihn gewannen sie neue, bleibende Bedeutung.

Fassen wir Luthers Thätigkeit für die Kirchenmusik zusammen, so verdient er auch hier den Namen eines Reformators; neben dem Neuen, welches der neue Geist erzeugte, pflegte er liebevoll und sorgfältig das Gute unter dem Alten. Weit entfernt, in dieser Sache vermöge seiner Autorität das letzte Wort reden zu wollen, begnügte er sich damit, überall lebenskräftige Keime auszustreuen, Lust und Liebe zur Sache zu wecken und der jungen Kunst Aufgabe und Richtung vorzuzeichnen. Bei der Ausführung im einzelnen folgte er bescheiden und willig dem Rate der von seinen Ideen geleiteten Fachmänner und dem Bedürfnisse seiner Zeit. Auch auf unserem Gebiete zeigt sich uns im Bilde des herrlichen Mannes die gewaltige, bahnbrechende Kraft vereint mit kindlicher Demut und liebevollem Verständnis für das Kleine und Unscheinbare, das er hoch in Ehren hielt, wenn es nur imstande war, in seiner Art den Schöpfer zu preisen und von dem herrlichen Evangelium des seligen Gottes zu zeugen.

2. Der Gemeindegesang der evangelischen Kirche. Die Melodien wurden teils dem Hymnenschatze des Antiphonars, teils dem geistlichen und weltlichen Volksgesang entnommen.

Im ersteren Falle wurde der Text verdeutscht, die Weise aber entweder unverändert beibehalten oder liedförmig umgebildet. Von altlateinischen Gesängen kamen so in den Gebrauch der evangelischen Kirche: „Veni redemptor gentium" („Nun komm der Heiden Heiland"); „Veni creator spiritus" (Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geist"); „Te deum laudamus" („Herr Gott dich loben wir"); „Pange lingua" („Mein Zung

[1]) Eine Anzahl von mindestens 7 Schulknaben wurde damit betraut, die liturgischen Gesänge beim Gottesdienst anszuführen; diese als chorales mit dem „Kantoristen" an der Spitze bildeten die Kurrende: sie sangen um Geld oder um Brot auch vor den Häusern, erhielten für ihre kirchlichen Dienstleistungen freien Unterricht und ein kleines Entgelt (vergl. SCHAARSCHMIDT, *Geschichte der Kurrende*. Leipzig 1807; K. MARQUARD, *Das Berliner evangelische Singinstitut und die evangelische Kurrende*. Im „Halleluja", Hildburghausen 1884. S. 170 ff.)

erkling' und fröhlich sing'"), „A solis ortus cardine" („Christum wir sollen loben schon"), „O lux beata trinitas" („Der du bist drei in Einigkeit"), „Verleih' uns Frieden gnädiglich (Da pacem)", „Jesaia dem Propheten" u. a. Aus dem reichen Schatze der Sequenzen nahm die evangelische Kirche teils unmittelbar teils in wesentlicher Umbildung auf: „Salve festa dies" („Also heilig ist der Tag"), „Grates nunc omnes" („Lobt Gott, ihr lieben Christen"), „Media vita in morte sumus" („Mitten wir im Leben sind"), „Mittit ad virginem" („Als der gütige Gott etc."). Aus dem lateinischen Gesang stammen ferner der Grundlage nach die zum Lied umgebildeten Weisen von „Allein Gott in der Höh" (ursprünglich das „Et in terra pax" des „Gloria paschalis"), „O Lamm Gottes unschuldig", „Christe, du Lamm Gottes" (aus den Motiven des Agnus Dei), „Hallelujah, denn uns ist heut" („Dies est laetitiae"), „Jenen Tag, den Tag der Wehen" („Dies irae, dies illa"), „Da Christus geboren war" („In natali Domini") u. a.

Von geistlichen Volksweisen, deren es (S. 109 ff.) schon lange vor der Reformation für alle Hauptfeste gab, wurden zu evangelischen Kirchenliedern das alte Kreuzfahrerlied: „In Gottes Namen fahren wir" (12. Jahrhundert), bekannt mit dem Texte „Dies sind die heilgen zehn Gebot"; ferner die Osterlieder: „Christ lag in Todesbanden", „Christ ist erstanden" (12. Jahrhundert), „Christ der ist erstanden von der Marter alle" („In dich hab' ich gehoffet, Herr"),[1] „Freu' dich, du werte Christenheit" („Es ist das Heil uns kommen her"); das Karfreitagslied: „O wir armen Sünder"; ferner die Weihnachtslieder: „Gelobet seist du, Jesus Christ", das schon die Schweriner Kirchenordnung (1519) ein „canticum vulgare" nennt, welches das Volk („populus") bei der Celebrierung des Sakramentes anstimme, „Es ist ein Ros' entsprungen", „Joseph, lieber Joseph mein", „In dulci jubilo"; das Pfingstlied: „Nun bitten wir den heil'gen Geist" (13. Jahrhundert); das Himmelfahrtslied: „Christus fuhr gen Himmel"; ferner: „Vater unser im Himmelreich" (1400 schon „gar bekannt"), „Wir glauben all' an Einen Gott" (findet sich schon 1417) u. a. m.

Aus dem reichen Schatze des weltlichen Volksgesanges des 14. bis 16. Jahrhunderts kamen in die Kirche die Melodien

---

[1]) Vgl. F. M. Böhme, *Altdeutsches Liederbuch etc.* Nr. 552 und 553.

von „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn“ (der alte Lindenschmittston, nach welchem unzählige weltliche und geistliche Texte gesungen wurden), „Herr Christ der einig Gottes Sohn“, „Wenn mich mein' Sünden kränken“, beide aus der Melodie „Ich hört' ein Fräulein klagen“ gebildet, „Von Gott will ich nicht lassen“ (ursprünglich ein Jägerlied „Einmal thät' ich spatzieren“), „Ich dank' dir, lieber Herre“ („Entlaubt ist uns der Walde“), „Ach Gott, thu' dich erbarmen“ („Frisch auf, ihr Landsknecht alle“), „Es ist gewifslich an der Zeit“ („In's Wildbad hin steht mir mein Sinn“) (?), „Was mein Gott will, gescheh' allzeit“ („Il me souffit de tous mes maux“, französisches Liebeslied), „Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt“ („Es ist auf Erd' kein schwerer Leiden“), die fälschlicher Weise Hans Sachs zugeschriebene Weise „Warum betrübst du dich, mein Herz“, „Fröhlich bin ich aus Herzensgrund“, „O Welt, ich mufs dich lassen“ urspr. „Innsbruck, ich mufs dich lassen“ (S. 282), die dem Hans Leo Hafsler zugeschriebene Melodie: „Herzlich thut mich verlangen“ („Mein G'müt ist mir verwirret“) u. a. m. Eine nicht geringe Anzahl von Melodien wurde später aus dem französischen Psalter (s. S. 211) herübergenommen.

Neben der grofsen Zahl von Weisen, die aus dem lateinischen Choral, dem deutschen geistlichen und weltlichen Volksgesang entnommen waren, verschwindet fast die Zahl derjenigen, die von den Sängern des Reformationszeitalters selbst neu erfunden wurden. Allein, sind es auch der Zahl nach wenige, so fallen sie dem Gehalte nach ins Gewicht (so aufser Luthers Melodien die glänzend prächtige Weise von Hans Kugelmann „Nun lob' mein' Seel' den Herren“, die „Kinder- und Hauslieder des liebenswerten guten alten Kantors“ zu Joachimsthal, Nikolaus Hermann, geb. 1480, † 1561, darunter „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich“ u. a. m.).

Gegen das Ende des Reformationsjahrhunderts, da der erste Frühling dahin, die Zeit des Werdens, des Blühens und Wachsens vorüber war, mehren sich die Erfinder von neuen Melodien. Diese nehmen teils die Meistergesänge, teils das deutsche geistliche Volkslied zum Vorbild; was sie schaffen, das sind volkstümliche Kunstweisen, letzteres, weil sie das Produkt absichtsvoller Hervorbringung sind, ersteres, weil sie es auf Volkstümlichkeit anlegen, und z. B. die dem Volkslied

eignende Polyrhythmik nachahmen. Es begegnen uns der gelehrte und streitbare Theologe Selnecker, (geb. 1530 zu Hersbruck bei Nürnberg, † zu Leipzig 1592) mit der Weise: „Nun lafst uns Gott, den Herren", Philipp Nicolai, geb. 1556 zu Mengeringhausen, † 1608 zu Hamburg, der Schöpfer des Königspaares unter den evangelischen Kirchenweisen: „Wachet auf, ruft uns die Stimme", „Wie schön leuchtet der Morgenstern"; Melchior Franck, geb. um 1580 zu Zittau, † 1639 als Hofkapellmeister zu Koburg, der Urhober der Weise von „Jerusalem, du hochgebaute Stadt"; Melchior Vulpius, Kantor zu Weimar, geb. zu Wasungen 1560, † zu Weimar 1616 („Christus, der ist mein Leben"); Melchior Teschnor, Pfarrer zu Oberkritschen bei Fraustadt („Valet will ich dir geben"); Johann Hermann Schein, Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, geb. 1586, † 1630 („Mach's mit mir Gott, nach deiner Güt"); Michael Altenburg, geb. 1584, † 1640 („Herr Gott, nun schleufs den Himmel auf"); Bartholomäus Helder, geb. 1585 in Gotha, † an der Pest als Pfarrer in Remstädt bei Gotha 1635; Matthäus Appelles von Löwenstern, geb. 1594, Sohn eines Sattlers zu Neustadt in Schlesien, erst Lehrer in Neustadt und Leobschütz, dann Musikdirektor bei dem Herzog Heinrich von Oels, 1631 Kammerdirektor im Dienste des Kaisers Ferdinand II., geadelt, † als Staatsrat bei dem Herzog von Oels 1648 („Nun preiset alle"); vor allen andern Johannes Crüger, geb. 9. April 1598 zu Grofsbreesen in der Niederlausitz, erst Lehrer, dann Theologiestudierender in Wittenberg, seit 1622 Kantor an der Nikolaikirche zu Berlin, wo er 23. Februar 1662 starb, Schöpfer einer Reihe von Kernliedern, darunter: „Schmücke dich, o liebe Seele", „Nun danket alle Gott", „Jesus meine Zuversicht", „Jesu, meine Freude", „O Ewigkeit, du Donnerwort"; Bartholomäus Gesius (s. u.) mit „Heut triumphieret Gottes Sohn", „Auf meinen lieben Gott" u. a.

Dio dem römischen Kirchengesang entnommenen Weisen behielten den Charakter des Chorals, soweit sie nicht, wie z. B. „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" in die deutsche Liedform umgegossen wurden. Zu diesen lateinischen Weisen standen die des geistlichen und weltlichen Volksgesanges mit ihrer kräftigen, wechselvollen Rhythmik (s. o. S. 106) in scharfem Gegensatz. Mit ihnen erringt die prägnante, harmonisch bestimmte und harmonisch zu verstehende Liedmelodie

in der Kirche und weiterhin in der Musik **selbständige** Bedeutung. Es ersteht eine neue musikalische Kunstform, die für die Entwickelung der Tonkunst von gröfster Bedeutung werden sollte; denn mit ihr kommt das Gesetz moderner Melodiebildung zur Herrschaft.

Der Gemeindegesang trat an die Stelle des lateinischen Chorals, den man einstimmig zu hören gewöhnt war. Die Gemeinde sang daher einstimmig. Von einer Begleitung durch die Orgel hören wir um diese Zeit noch nichts. Sie hätte zwar wohl stattfinden können und vielleicht wurde die Orgel hie und da zur Begleitung herangezogen. Wenn dies geschah, so kontrapunktierte dabei der Organist zur Melodie, denn es gab eben damals noch keine andere anerkannte Kunst mit anderer Technik.[1]) Den Gesang führte der Kantor mit dem Schülerchor. Die Melodien waren der Gemeinde wohl bekannt und vertraut. Als die Zahl der Melodien sich mehrte, als mit den neuen Texten immer neue Melodien aufkamen, machte sich das Bedürfnis geltend, den Gemeindegesang durch die Orgel (s. u.) zu stützen. Das erste Choralbuch für einstimmigen Gemeindegesang mit Orgelbegleitung erschien 1650. Es ist Samuel **Scheidts** „Tabulaturbuch hundert geistlicher Lieder und Psalmen Herrn Doctoris Martini Lutheri und ander gottseliger Männer für die Herrn Organisten mit der Christlichen Kirche und Gemeine auff der Orgel, dessgleichen auch zu Hause zu spielen und zu singen.“

3. **Die Modernisierung der evangelischen Gemeindeweise.** Der Umschwung der Tonanschauung und des musikalischen Geschmacks, der sich seit Beginn des 17. Jahrhunderts anbahnte und zur Entstehung der Oper führte, hatte für die Kirchenweise die Folge, dafs an Stelle des Volksliedes und der volkstümlichen Meistersängerweise das Madrigal das Vorbild wurde, nach welchem sich die Erfinder der Kirchenmelodie richteten. Mehr als auf die Kraft und den charaktervollen Umrifs der Bewegungsform kam es jetzt auf das Ebenmafs, die Schönheit, den Ausdruck der Tonfolge an. Die Kirchenweise wird in der Richtung des bel canto erweicht, sie wird zur geistlichen Arie, zum kirchlichen Kunstlied, das

[1]) Vergl. R. von Liliencron, *Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523—1700.* Schleswig. 1893. S. 84 ff.

vorwiegend dem subjektiven Empfinden des Einzelnen Ausdruck giebt, sie wird die Trägerin der persönlichen Andachtsstimmung und ist nicht mehr das Chorgebet der Gemeinde. Mit dem geistlichen Volksliede darin eins, dafs sie Strophenlied ist, ihm darin verwandt, dafs sie Knappheit der Form anstrebt, und eben hierin, dafs sie die Empfindung in engem Rahmen ausströmen läfst, echt deutsch, weicht die geistliche Arie vom Volkslied darin ab, dafs sie auf die Polyrhythmik völlig verzichtet, zunächst auf den Einzelvortrag gerichtet und meist mit Begleitung gedacht ist. Sie entbehrt des kirchlichen Styls, sie läfst den sonoren Vollklang und die Ausdrucksgewalt des Volksliedes vermissen, dafür bringt sie in den Kirchengesang die Wärme des persönlichen Empfindens, des persönlichen Zeugnisses; in formeller Hinsicht bildet sie das einende Band zwischen der Kirchenmusik und der Hausmusik, zwischen Gemeindegottesdienst und Einzelandacht.

Die Blütezeit der geistlichen Arie beginnt ungefähr um die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts (1640).

Unter den Komponisten, welche die Abtönung des Kirchenliedes zur geistlichen Arie beförderten, sind zu nennen: Heinrich Albert, geb. 1604 zu Lobenstein, kam 1626 nach Königsberg, seit 1630 Organist am Dom daselbst, † 1651 („Gott des Himmels und der Erden“), Jakob Hintze, geb. 1622 zu Bernau, † als kurfürstlich brandenburgischer Hofmusikus in Berlin 1702 („Gieb dich zufrieden“, „Alle Menschen müssen sterben“), Johann Georg Ebeling, geb. 1620 in Lüneburg, Kantor in Berlin und Stettin, † 1676 („Warum sollt' ich mich denn grämen?“), Thomas Selle, Hamburg, Johann Rudolf Ahle, geb. 24. Dezember 1625 zu Mühlhausen in Th., zuerst Kantor an der St. Andreaskirche zu Göttingen, seit 1654 Organist, zuletzt Bürgermeister zu Mühlhausen in Thüringen („Liebster Jesu wir sind hier“, „Es ist genug“), Johann Georg Ahle (1650—1706), Sohn und Nachfolger des Vorigen, ferner Georg Neumark, geb. 16. März 1621 zu Langensalza, Bibliothekar und Geh. Archivsekretär in Weimar, † 8. Juli 1681 („Wer nur den lieben Gott läfst walten“), Wolfgang Karl Briegel, geb. 1626 in oder bei Nürnberg, Hofkantor in Gotha, † als Kapellmeister in Darmstadt 1712, Georg Christoph Strattner, geb. 1650 (in Ungarn), † zu Weimar 1705 („Der Tag ist hin“, „Himmel, Erde, Luft und Meer“), Peter

Sohren, † 1692 zu Elbing („Mein's Herzens Jesu"), Joachim Neander, geb. 1650 zu Bremen, † 1680 daselbst als Prediger an St. Martin („Unser Herrscher, unser König", „Wunderbarer König" u. a.), Johann Welter, Heinrich Georg Neufs, Adam Drese, geb. 1620, † 1701 („Seelenbräutigam", „Ich lafs dich nicht, du Hülf'"), Johann Pachelbel (s. u.), einer der bedeutendsten Meister im Orgelspiel, dem jedoch der Kirchengesang einzelne noch jetzt viel gesungene Melodien verdankt („Was Gott thut, das ist wohlgethan"), Johann Georg Störl (1675—1730), Johann Rosenmüller (s. u.) u. a. m.

Besonders fruchtbar in Hervorbringung neuer Weisen war der Pietismus, und es sind darunter Melodien von volkstümlicher Kraft und Frische, von innigem Ausdruck und ergreifender Gewalt. Aber im grofsen und ganzen sind auch seine Lieder volksmäfsig abgetönte Arien von vorwiegend subjektivem Gepräge. Die Aufklärungsperiode vollendet den Modernisierungsprozefs; sie geht ausdrücklich darauf aus, für das Kirchenlied „die leichte Falslichkeit und Folge der Rhythmen, die simple und kräftige Harmonie und die herzschwelgende Melodie, die man oft und besonders in den neuen Opern antrifft" (Doles), zu gewinnen. Das Wesen des Kirchenliedes findet Justin Heinrich Knecht darin, dafs der Choral „der langsamste Gesang ist, der nur gedacht werden kann." Damit ist der vollste Gegensatz zum reformatorischen Volkslied erreicht.

Unter den Erfindern neuer Melodien ragen noch hervor: Karl Philipp Emanuel Bach (s. u.) mit „Gott ist mein Lied", Johann Friedrich Doles, geb. 1715 zu Steinbach, Amtsnachfolger von J. S. Bach in Leipzig, † 1797, mit „Wie wohl ist mir, o Freund der Seele", Johann Joachim Quantz, (s. u.) mit „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre", Johann Adam Hiller (s. u.) mit „Alles ist an Gottes Segen", Johann Christoph Kühnau (1735—1805) mit „An dir allein hab ich gesündigt" etc., Johann Friedrich Kirnberger (1721—1783) mit „Gott ist mein Lied", Franz Vollrath Buttstett (1738—1814) mit „Der du das Los von meinen Tagen", Schicht (1753—1823), Justin Heinrich Knecht, geb. 1752 zu Biberach in Oberschwaben, † daselbst 1817, mit vielen besonders in Schwaben beliebten Melodien, wie „Dir dankt mein Herz", „Du, defs sich alle Himmel", „Stärk uns, Mittler", „Wie grofs ist des Allmächt'gen Güte", „Herr, dir ist Niemand

zu vergleichen", „Mein Heiland nimmt die Sünder an", „Mich schauert nicht", „Wie selig bin ich", „Ohne Rast", „Aus Gnaden soll ich selig werden", „Gott der Wahrheit", „Mein Glaub' ist meines Lebens Ruh", „Womit soll ich dich wohl loben", „Ach, sieh ihn dulden" u. a., Gottfried Ernst Sallmann, † als Schulmeister in Öhringen 1807 („Die Sonne stund verfinstert"), Johann Georg Beuerlein, Präceptor in Kirchberg a. I., † 1815 („Der du das Los von meinen Tagen", „Wenn ich einst von jenem Schlummer"), Johann Friedrich Christmann, geb. 1752 zu Ludwigsburg, † 1817 als Pfarrer in Heutingsheim („Preis dem Todesüberwinder") u. a. m.[1])

2. Die Kunstformen.

(Der Chorgesang in der evangelischen Kirche.)

1. Die evangelische Kirchenmusik in den Kunstformen der Niederländer. Die Reformation fiel in die Blütezeit der zweiten niederländischen Schule, da die Werke Josquin de Prèz' die musikalische Welt beherrschten und entzückten. Unter den Kunstformen, welche die Niederländer pflegten, kam für den Chorgesang der evangelischen Kirche die Motette, das Madrigal und das mehrstimmige Lied in Betracht. (Vgl. S. 132 ff.).

Diese Formen sind zu klein, um jene monumentale Höhenentfaltung zu gestatten, durch welche die polyphone Messe imponiert; die Tonlinien, welche die einzelnen Stimmen zu beschreiben haben, rücken zusammen, sie müssen, um einander auszuweichen, wie es das Gesetz des mehrstimmigen Satzes fordert, zierlicher, geschmeidiger, gelenkiger werden: der Kontrapunkt bescheidet sich, den zierlich geschnitzten Rahmen zu bilden, aus welchem das Bild mit erhöhter Wirkung hervortritt.

Bei dem Madrigal, der Lieblingsform der eleganten, musikalischen Gesellschaft jener Tage, ist es die Einheit der durch den Text gegebenen Stimmung, aus welcher heraus der Tonsetzer die Motive erfindet und den Satz gestaltet; diese Stimmung annähernd zu treffen und musikalisch zu vertiefen, nicht seine Satzkunst zu entfalten, ist seine Aufgabe: der künstlerische Verstand steht im Dienst der bewegten Innerlichkeit.

Beim mehrstimmigen Liede kommt zu dem idealen Ein-

[1]) Vgl. hiezu J. Zahn, *Die Melodien etc.* V. S. 397—497.

heitsband der im Tonsatz zu treffenden Stimmung noch das reale einer gegebenen, geschlossenen, in sich selbst ruhenden Liedmelodie, die ein vollkommen ausgeführtes, durch sich selbst einleuchtendes Stimmungsbild darstellt: hier fällt der Kunst des Kontrapunktes die Aufgabe zu, das in der Melodie gegebene Stimmungsbild durch den mehrstimmigen Satz abzutönen und künstlerisch zu umrahmen.

Das mehrstimmige Lied wurde mit besonderer Vorliebe von den deutschen Tonsetzern gepflegt. Hier in Deutschland blühte ja das Volkslied, wie sonst nirgends: in diesem sang sich das deutsche Gemüt aus. Seine Weisen waren jedem vertraut und wert; darum treten sie uns nicht bloſs in ihrer ursprünglichen, naturwüchsigen Gestalt und Frische entgegen, sondern auch in zahllosen Bearbeitungen und Zerarbeitungen: in den Lautenbüchern und Orgeltabulaturen, im Tenor der polyphonen Messe, aber am schönsten und reinsten, am wenigsten entstellt und zerpflückt in den mehrstimmigen Liedbearbeitungen.

Nicht arm war Deutschland an Tonmeistern, wenn auch die Führung in den Händen der Niederländer war. Treuherzig blicken uns schon die Liedsätze des zwischen 1390 und 1410 anzusetzenden Lochheimer Liederbuches[1]) an, in ihrer wohl harten und steifen, aber doch sinnigen Faktur uns gemahnend an jene Heiligenbilder mit den steifen, dürftigen Gliedmaſsen und den ausdrucksvollen Gesichtern, wie sie uns bei den altdeutschen Malern so häufig begegnen. Ähnliche Eindrücke gewähren die Liedersammlungen[2]) aus dem 15. und 16. Jahrhundert, wie die des Münchener und Berliner Liederbuches, die von Erhard Öglin[3], (Augsburg 1512), von Peter Schöffer (Mainz 1513), von Johann Ott[1]) (Nürnberg 1544), von Georg Forster (380 Lieder in 5 Teilen, Nürnberg 1539 bis 1556).

---

[1]) Das Lochheimer Liederbuch nebst der Ars organisandi von Konrad Paumann, als Dokumente des deutschen Liedes sowie des frühesten geregelten Kontrapunktes und der ältesten Instrumentalmusik aus den Urschriften kritisch bearbeitet von Friedrich Wilhelm Arnold. In F. Chrysanders Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft. II. 1 (1867).

[2]) Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts in Wort, Melodie und mehrstimmigem Tonsatz. Beil. zu den M. H. f. M. G. VIII, IX, XI. Berlin. I. B. 1876. II. B. 1880.

[3]) R. Eitner und J. J. Maier, *Erhard Öglin, Liederbuch zu vier*

Zu den Tonmeistern, welche die deutsche Art vertraten, darf Heinrich Isaac[2]) gerechnet werden. Der Abkunft nach Niederländer (in seinem Testament[3]) vom 4. Dezember 1516 „Magister Arrhigus", einst Ugonis de Flandria, wahrscheinlich Henri van Hugues oder Hugens, vielleicht Huyguens, gewöhnlich Arrigus Ysach, öfter auch Arrigo Tedesco genannt), weilte er 1477—1494 mit kurzer Unterbrechung im Jahre 1489 am Hofe der Medici zu Florenz als Organist, trat dann 1496 in die Dienste Kaiser Maximilian's, der ihn erst in Wien, dann in Innsbruck („symphonista regis") verwendete und 1515 nach Florenz sandte, wo er c. 1517 gestorben ist. Von den zahlreichen Werken des universell gerichteten Meisters, der in allen Formen der damaligen Kunst Hochbedeutendes schuf, kommen hier besonders seine mehrstimmigen deutschen Lieder in Betracht. Er gilt als der Urheber der Melodie „O Welt, ich mufs dich lassen" (ursprünglich „Innsbruck, ich mufs dich lassen"). Sein Zeitgenosse ist Heinrich Finck,[4]) der in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts zu Warschau am Hofe der Polenkönige Johann Albert und Alexander lebte und 1558 starb, besonders wichtig durch einen Band mit 134 vierstimmig bearbeiteten Hymnen (Wittenberg 1542) und eine Sammlung „Schöner auserlesener Lieder" weltlichen und geistlichen Inhalts (Nürnberg 1536.)[5]) Tüchtige Tonsetzer sind

Stimmen. Augsburg. 1512. Neue Partitur-Ausgabe. Leipzig. 1880. Publ. ä. M. W. Jahrg. VIII, Bd. IX.

[1]) Eitner, Erk und Kade, 115 Lieder zu 4—6 Stimmen im Jahre 1544 von Johann Ott in Nürnberg herausgegeben. Publ. ä. M. W Jahrg. 1, 2, 3, 4.

[2]) Choralis Constantinus, erster Teil. Graduale in mehrstimmiger Bearbeitung (a-capella). In neuer Partitur-Ausgabe von Emil Bezecny und Walter Rabe. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 5 Bände. Wien. 1898.

[3]) Vergl. M. H. f. M. G. XXII, 64.

[4]) R. Eitner, *Heinrich Finck, Eine Sammlung ausgewählter Kompositionen zu 4 und 5 St. nebst 6 Tonsätzen* von *Hermann Finck* (1527—58). In Partitur gesetzt von R. Eitner. 1879 (Jahrg. VII Bd. VIII der Publ. ä. M. W.).

[5]) Ambros a. a. O. III. 370. „Aus den kleinen Stimmheften tauchen gleich zum Anfang wie ein paar gotische Münstertürme zwei Kirchenstücke Fink's auf: das „Christ ist erstanden" (5stimmig) und das alte Wallfahrtslied „In Gottes nam so faren wir" (4stimmig). In beiden lebt eine urgewaltige Kraft, der Schlufs des Pilgergesanges mit dem breit austönenden Kyrie eleyson erinnert geradezu an die erhabenen Chöre und Chorschlüsse Händels."

Thomas Stoltzer, geb. 1490 in Schlesien, † 1526 in Ofen, Sixt Dietrich,[1]) der neben 36 Antiphonen viele Hymnen und Lieder polyphon bearbeitete, Stephan Mahu,[2]) Sänger in der Kapelle des späteren Kaisers Ferdinand I., und endlich Georg Rhaw[3]) (geb. 1488 zu Eisfeld in Franken, Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, † 1548), der die denkwürdige Disputation zwischen Luther und Eck mit einer 12stimmigen Messe seiner Komposition eröffnete, — ferner Martin Agricola, Benedikt Ducis, und vor allen Heinrich Isaac's Schüler, der geniale Motettenmeister Ludwig Senfl,[4]) Luther's Liebling vor andern, gebürtig aus Basel-Augst, 1530—1555 Kapellmeister des Herzogs Wilhelm von Bayern in München. Sieht man sich die Werke dieser Meister an, so wird man dem wackeren Forkel Recht geben, wenn er mit besonderer Bezugnahme auf Stephan Mahu meint, „dafs auch unsere ältesten Vorfahren etwas mehr als blofsen Fleifs hatten, und dafs sie unter den übrigen europäischen Nationen nie die letzten waren, welche etwas gut zu machen wufsten.“ Es war eine Blütezeit der deutschen Tonkunst, in welcher Luther lebte und die herrlichen Werke jener Tage rechtfertigen in vollem Mafse die warme Begeisterung, mit welcher sich Luther (s. o.) über die Tonkunst ausgesprochen hat.

Dazu kam, dafs im Reformationsjahrhundert die Kunst Gemeingut, dafs sie jedem im Volk zugänglich war. Denn ihre wichtigste und erste Aufgabe war die Kirchenmusik, der Dom aber stand dem Ärmsten offen. Infolgedessen war der Sinn und das Verständnis für kunstvolle Musik in allen Kreisen lebendig.

[1]) Biogr. s. M. H. f. M. G. X, 54 (vergl. XI, 36).

[2]) Über seine „Lamentationen“ s. M. H. f. M. G. VI, 56; VIII, 140.

[3]) Biogr. s. M. H. f. M. G. X, 120 und XI, 27.

[4]) Zu seinen Liedsätzen vgl. Ambros a. a. O. III, S. 409. „Das schönste vielleicht und ein wahres Juwel unter den religiösen Liedern ist das in den „121 newen liedern“ gedruckte vierstimmige „Ewiger Gott, aus dess Gebot der Sun kam hier ant Erden“, aus dem eine Glaubenskraft, eine Reinheit und Tiefe religiöser Empfindung spricht, wie sie wenigstens in keinem der Gesänge der damaligen Zeit überboten erscheint. Mit seinen mächtigen Harmonien, seiner reichen und doch so ernst-anspruchslosen Durchführung ist dieses nicht lange Stück ein bedeutendes Denkmal dessen, was damals die Besten und Edelsten in Deutschland belebte, es ist eines jener im grofsen Sinne historischen Lieder, in denen sich der Geist einer ganzen Epoche gewaltig ausspricht.“

Der polyphone Chorgesang erforderte ferner zur Ausführung gut geübte Knabenstimmen: überall, wo kunstmäſsiger Gesang aufgeführt wurde, entstanden Singschulen, in welchen die Knaben, die vermöge ihrer besonderen Begabung hiezu befähigt waren, im kunstmäſsigen Gesang unterrichtet wurden. Mit der Mutation der Stimme traten sie aus dem Chore aus und wurden durch andere ersetzt: die abgehenden trugen Kunst und Verständnis in die Kreise hinein, aus denen sie stammten. Mit dem Verständnis wuchs das Interesse, die Liebe, das Bedürfnis.[1])

So fand die Reformation eine entwickelte Kunst und einen weitverbreiteten Sinn für die Kunst vor. Es fehlte ihr nicht an Tonmeistern, welche gerne ihre Gabe der neuen Kirche zur Verfügung stellten. Unter diesen ist mit besonderer Pietät Luther's Freund und vielgetreuer Mitarbeiter Johann Walther[2]) zu nennen. Er ist geboren 1496 in einem Dorfe bei Cola (sehr wahrscheinlich mit dem jetzigen Kahla bei Rudolstadt identisch) in Thüringen, trat 1524 als Sänger in die Schloſskantorei zu Torgau ein, verheiratete sich 1525 mit Anna Heſs, der Tochter des kurf. ehemaligen Reitschmieds Hans Heſs, aus welcher Ehe ein Söhnlein, Johannes, erblühte. Nach der 1530 erfolgten Auflösung der Schloſskantorei gründete Walther die freiwillige Torgauer Kantoreigesellschaft; zugleich wurde für ihn eine Lehrstelle (Latein, Religion, Gesangunterricht) geschaffen. Nach der Schlacht bei Mühlberg (1547), welche Moritz von Sachsen zum Herrn des Landes machte, gründete der neue Landesherr wieder eine kurfürstliche Kapelle zu

[1]) Daſs freilich Kunstübung und Geschmack im Gesangsvortrag im Volk so wenig wie heute gleichmäſsig verbreitet war, bezeugen Luthers Klagen über das „Eselsgeschrei“ beim Choral, über die Leute, welche „das Quicunque blöcken und die Psalmen mit eitel Jägergeschrei und mit starken, feisten Succentorstimmen hinanstönen und also zugleich heulen, murmeln, und plärren.“ Dies bestätigt die Forderung des Provinzialkonzils von Köln 1586, das Brüllen solle die Recitation nicht unverständlich machen, wie die Mahnung der Synode zu Trier (1549): „bei den Gesängen des hl. officiums sollten die Sänger nicht so schreien, als ob sie rasend oder übermütig wären.“ S. Bäumker a. a. O. S. 145.

[2]) Vgl. O. Kade, *Johann Walther, Wittenbergisch Geistlich Gesangbuch von 1524 zu 3, 4 und 5 Stimmen.* Neue Partiturausgabe mit Klavierauszug. 1878. Jahrg. VI. Bd. VII der Publ. ä. M. W. — Biogr. s. M. H. f. M. G. II, 127, X, 79.

Dresden, an deren Spitze Walther berufen wurde. Noch 7 Jahre war er thätig. 1554 erhielt er mit 10 Gulden und unter anerkennenden Worten („unser lieber, getreuer Walther“, „auf wiederholtes Ansuchen“, „weil er nun fast alt und onvermöglich worden“) seine Pension. Er war aber nicht zu entbehren und mufste noch ein Jahr aushalten, „umb die Cantorei wiederumb in eine richtige Ordnung bringen und fassen zu helfen“, „damit die newen und alten Cantores Ihrer Stim und noth halben zu singen in eine rechte lieblich Concordantz und harmony bracht werden mochten.“ Walther starb 1570 zu Torgau. Mit Luther bearbeitete er das erste Gesangbuch der evangelischen Kirche. Seine Bedeutung hat er weniger als selbständiger Komponist, denn als Mitarbeiter der Reformation und Redactor der Melodien des Gesangbuchs. Ihm ist anzureihen der schon genannte Georg Rhaw, sodann Lucas Lossius,[1]) geb. zu Vach in Hessen, Rektor in Lüneburg, dessen 1552 erschienene „Psalmodia“ Melanchthon mit einem Vorwort einführte.

Im Tonsatz folgen diese Meister den niederländischen Mustern. Die Liedweise liegt im Tenor, zuweilen (wie bei Georg Rhaw's Motette über „Ein' feste Burg“) im Bafs, seltener im Diskant, war also für die nicht Geübten in der Gemeinde nicht so leicht herauszuhören.

Für die Weiterentwickelung verdient besondere Beachtung die von dem Humanisten Konrad Celtis während seines Aufenthalts zu Ingolstadt angeregte Komposition Horaz'scher Oden,[2]) sofern bei derselben das Metrum der Ode den musikalischen Rhythmus bestimmt und die Begleitstimmen sich nicht, wie in den sonstigen polyphonen Sätzen, ohne Rücksicht auf den Text nach rein musikalischen Gesetzen bewegen, sondern, wie die Hauptstimme, genau dem Metrum entsprechen und zu den Tönen der Hauptstimme in geradem Kontrapunkt stehen, mit denselben Akkorde bilden, diese Odenkompositionen also die ersten, zunächst im Interesse der humanistischen

[1]) Vgl. M. H. f. M. G. VIII, 21.

[2]) Vgl. R. v. Liliencron, *Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des XVI. Jahrhunderts.* In der V. Schr. f. M. W. III. 1887. S. 26 ff. Von demselben: *Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im XVI. Jahrhundert.* Ebenda VI. 1890. S. 309 f. — B. Widmann, *Die Kompositionen der Psalmen von Statius Olthof.* V. Schr. f. M. W. V. 1889. S. 290 ff.

Schule, speziell der musikalischen Belebung der antiken Metren, unternommenen Versuche der zur harmonisierten Melodie verbundenen Homophonie und Polyphonie darstellen, welche direkt durch Vermittelung der Schülerchöre und der Kantoren und indirekt durch Beeinflussung des Geschmacks auf die Umbildung des evangelischen Liedsatzes eingewirkt haben. Der erste, welcher der Anregung des Celtis folgte, war der dem Celtis'schen Humanistenkreise angehörende Musiker Peter Tritonius, dessen Oden 1507 erschienen. Ihm folgte Michael Rogier,[1]) Paul Hofhaimer mit Ludwig Senfl,[2]) welch letzterer die Tritonius'schen Melodien harmonisch bearbeitete, Benedikt Ducis, der 1535 „der Ulmer Jugend zu gefallen" sämtliche Horaz'sche Oden in 3- und 4-stimmigen Sätzen herausgab.

2. Die Modernisierung der evangelischen Kirchenmusik. Die mit Beginn des 17. Jahrhunderts in Italien aufkommende neue Musikrichtung, die vor allem auf individualisierenden Ausdruck in der Musik drang und insbesondere die Angemessenheit der Musik an das Wort betonte, kam der evangelischen Kirchenmusik nur zu statten. Zwei Aufgaben hatte sich dieselbe gestellt, die eine war die musikalische Interpretation des Schriftwortes, die andere die musikalische Verherrlichung der Kirchenweise, des Gemeindeliedes. Die Form, in welcher die Kirchenmusik der ersteren Aufgabe genügte und in ihrem Teil an der Verkündigung des Evangeliums im Gottesdienst der Gemeinde teilnahm, war die der Motette. Der Platz, den dieselbe gegen das Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts im Gottesdienst einzunehmen pflegte, war vor und nach der Predigt. Als Text für die Motette wurde entweder einer der herkömmlichen Tagessprüche (Introitus) oder ein Spruch aus dem Evangelium[3]) beziehungsweise der Epistel des Tages genommen („Evangeliensprüche", „Epistelsprüche"). Namentlich im letzteren Fall trat die Motette in enge Beziehung nicht bloſs zum Gottesdienst über-

[1]) R. Kade, *Der Dresdener Kapellmeister Rogier Michael.* V. Schr. f. M. W. V, 272.

[2]) *Harmoniae poeticae,* Oden von Horaz etc., 4-stimm. gesetzt von P. Hofhaimer und L. Senfl, 1539, neu herausgegeben von Achleitner, 1868.

[3]) S. R. von Liliencron, *Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523—1700.* Schleswig. 1893. S. 108.

haupt, sondern insbesondere zur Predigt, die das Evangelium oder die Epistel zu behandeln hatte; sie bildete nicht blofs den Rahmen, sondern gewissermafsen das Motto für dieselbe, dem die Tonsetzung, der Chorvortrag eindrucksvolles Gewicht verlieh. Dazu genügte die musikalische Formsprache des Kontrapunkts vollständig. Dennoch mufste gerade dem evangelischen Empfinden, dem es im Gottesdienst vor allem auf das „Wort", auf dessen möglichst nachdrückliche und eindringliche Darbietung an die Gemeinde ankam, eine musikalische Ausdrucksweise willkommen sein, die geeignet war, die Wahrheit und die Kraft des Ausdrucks zu steigern, das einzelne Wort musikalisch zu illustrieren, den einzelnen Wendungen des Textes gerecht zu werden. So fand der neue monodische Styl bald in der evangelischen Kirchenmusik Eingang: neben den Vortrag des Evangelien- oder Epistelspruchs in der bisherigen Motettenform trat jetzt der individualisierende Vortrag des Arioso; durch die Verknüpfung der verschiedenen Ausdrucksweisen und Vortragsformen entstand eine Art erweiterter Motette, die Kantate,[1]) sei es so, dafs ein geistliches Strophenlied mit Bibelworten im Chor- oder im Arioso-Styl durchflochten wurde, sei es so, dafs zwischen Chormotette und Choral Arien eingestreut wurden. Auch bei dem polyphonen Satz der Chormotette selbst wurde unwillkürlich mehr auf den Ausdruck gesehen, so gewissenhaft es die deutschen Meister mit der „Arbeit", d. i. dem Kontrapunkt, nahmen; die Harmonie wurde dichter, voller, charakteristischer geordnet, im Interesse lebhafterer Farbengebung wurden Instrumente, im Anfang besonders gern Posaunen und Violinen zur Begleitung herangezogen, dabei wird aber immer wieder eingeschärft, dafs die Instrumente den Gesang nicht übertönen, den Text nicht verdecken dürfen. An die Stelle des vorwiegend objektiv gearteten streng polyphonen Vortrags tritt also auch hier immer ausgesprochener der individuell belebte, das Wort unmittelbar an die bewegte Innerlichkeit heranbringende, die Harmonie der Melodie unterwerfende, seinem Wesen nach homophone Vortrag.

---

1) *Die deutsche Kantate im 17. Jahrhundert.* M. H. f. M. G. XII, 3, 4. — *Sammlung von Kantaten des 17. und 18. Jahrhunderts.* Beil. zu Jahrg. XVI, XVII, XVIII der M. H. f. M. G.

Mit der zweiten Aufgabe, der Gemeinde die ihr vertraute Weise im Schmuck des kunstvollen Satzes als Lied im höheren Chore vorzuführen, verband sich das liturgisch-pädagogische Interesse, auf den Gemeindegesang einzuwirken, die Weise im Gedächtnis und in der Liebe der Gemeinde zu erhalten. Dieses Interesse legte es nahe, den Tonsatz so zu gestalten, dafs die Gemeindeweise aus demselben deutlich und fafslich hervortrat, sich dem Hörer als ein Ganzes unmittelbar aufdrängte und einprägte. Dies erreichte man dadurch, dafs man anfing, die Melodie, die bisher als tenor die mittlere Stimme gebildet hatte, in die Oberstimme (Diskant) zu verlegen und die übrigen Stimmen mehr und mehr als Begleitstimmen zu behandeln, die dazu dienten, die Melodie ausdrucksvoll zu beleben, harmonisch zu interpretieren und zu vertiefen. Damit verzichtete man aber, was das kontrapunktierte Lied anbelangt, auf den eigentlichen (polyphonen) Motettenstyl, bei welchem alle Stimmen mit gleicher Selbständigkeit durcheinander gleiten, wobei nicht zu vermeiden ist, dafs die Hauptstimme sehr oft hinter den übrigen verschwindet. Jetzt gewöhnt man sich daran, die begleitenden Stimmen Note gegen Note in geradem Kontrapunkt der Hauptstimme folgen zu lassen und zwar so, dafs sie zu deren Tönen Akkorde bilden. Nicht mehr der Kontrapunkt, sondern der Generalbafs regiert den Satz.

Die Umbildung der Satzweise leitete der württembergische Oberhofprediger Lukas Osiander ein mit seiner Zuschrift an die Schulmeister vom 1. Januar 1586 und der Herausgabe des Werkes „Fünffzig Geistliche lieder vnd Psalmen. Mit vier Stimmen, auff Contrapunctsweise (für die Schulen und Kirchen im löblichen Fürstenthumb Württemberg) also gesetzt, das ein gantze Christliche Gemein durchaus mitsingen kann."

Nach Osianders Anordnung soll der Schülerchor mehrstimmig singen, aber „sich in der Mensur und Text nach der Gemeinde richten und in keiner Note schneller oder langsamer singen, denn man zu singen pflegt, dafs Choral und figurata musica fein bei einander bleiben." Dem Vorgange Osianders folgten: Bartholomäus Gesius, geb. um 1555 in Müncheberg bei Frankfurt a. O., Kantor in letztgenannter Stadt 1595—1613, tüchtiger Tonsetzer für Kirche und Schule seit 1601,

[1]) M. H. f. M. G. XVI, S. 105.

Andreas Raselius[1]) zu Regensburg in seinem Cantionale von 1588, der kurfürstlich sächsische Kapellmeister Rogier Michael im Dresdener Gesangbuch zweiten Teiles von 1593, Seth Calvisius,[2]) Kantor zu St. Thomas in Leipzig in seiner „Harmonia cantionum sacrarum" von 1597, Melchior Vulpius in Weimar, Hans Leo Haſsler in Nürnberg, Erythraeus in Altorf, Michael Praetorius in Wolfenbüttel, Johann Eccard in Königsberg in seinen „Geistlichen Liedern, Auff den Choral oder gemeine Kirchen Melodey durchaus gerichtet" von 1597. Für das Gemeindelied kommt nunmehr die Bezeichnung „Choral" auf.

Als Meister des kunstvollen Satzes ragen unter den Genannten hervor: Seth Calvisius (1556—1615), Melchior Vulpius (S. 276), vor allen andern aber der in der venetianischen Schule unter Andreas Gabrieli ausgebildete Nürnberger Hans Leo Haſsler,[3]) (geb. 1564, Organist zu Augsburg 1585, 1600 zu Nürnberg, 1602 am kaiserlichen Hof in Prag, † 1612 in Frankfurt a. M.), er setzt bei Choralbearbeitungen die Melodie in den Diskant, die Harmonie ist einfach und würdig gehalten; sowie Johannes Eccard,[4]) jüngerer Zeitgenosse und Schüler des groſsen Lassus; geb. 1553 in Mühlhausen an der Unstrut, lebte er 1571—74 in München, wurde zuerst Kapellmeister in Fugger'schen Diensten zu Augsburg, siedelte aber unter dem Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg nach Norddeutschland über, zuerst 1583 als Vicekapellmeister, 1599 als Kapellmeister in Königsberg, dann von 1608 an als Kapellmeister in Berlin, wo er mit dem Liederdichter Paul Gerhard in freundschaftlichem Verkehr stand und viele von dessen herrlichen Liedern komponierte, † 1611. Sein Hauptwerk ist

[1]) J. Auer, *M. Andreas Raselius Ambergensis.* M. H. f. M. G. 1892. Beilage.

[2]) K. Bendorf, *Seth Calvisius als Musiktheoretiker.* V. Schr. f. M. W. X, 411 ff.

[3]) *Hans Leo Hafsler, Lustgarten.* Eine Sammlung deutscher Lieder zu 4, 5, 6 und 8 Stimmen nebst 11 Instrumentalsätzen. Neue Ausgabe in kl. Partitur aus den Quellen hergestellt von F. Zelle. 1887. Jahrg. XV Bd. XV der Publ. ä. M. W. Gesamtausgabe seiner Werke in Vorbereitung.

[4]) *Johann Eccard. Neue geistliche und weltliche Lieder zu 5 und 4 Stimmen.* Königsberg. 1589. In Partitur gesetzt nebst Klavier-Partitur von R. Eitner. Jahrg. XXV No. XXI der Publ. ä. M. W. Leipzig. 1897. — Biogr. s. M. H. f. M. G. IV, 230.

die Bearbeitung der in Preufsen geltenden Kirchenlieder (Geistliche Lieder auf den Choral 1597, Preufsische Festlieder 1598). In diesem Werke suchte er das Bedürfnis der singenden Gemeinde mit den Anforderungen der Kunst in Einklang zu bringen, indem er darauf ausging, die harmonische Bedeutsamkeit der Melodie und nichts anderes, im kunstvollen Satze zur Geltung zu bringen, andererseits aber auch auf die gegenseitige Beziehung der Stimmen zu einander, wie sie das Ideal des polyphonen Satzes verlangt, nicht verzichtete. Die Kunst verklärt und veredelt das Lied, indem sie ihre Ausdrucksweise demselben völlig unterwirft, ohne auf ihr eigenes Gesetz zu verzichten. Polyphonie und Homophonie sind vereint; der Verteilung des Vortrags auf Singstimmen, von Frauen- und Männerstimmen unisono, kraftvoll geführt, und auf die in gewaltigen Tonmassen mitgehende, die Harmonie rein und voll ausströmende Orgelbegleitung steht nichts mehr im Wege. In vollem Sinne ist die Einheit von Homophonie und Polyphonie erst von Bach erreicht worden; Eccard's Arbeiten streifen dann und wann doch an's Motettenartige, Künstliche an. Aber das Ideal des vierstimmigen Kirchenliedes ist bei ihm klar gezeichnet: Gedrängtheit der Stimmenverwebung, natürliche, ungezwungene Stimmführung und Unterordnung der übrigen Stimmen unter die Hauptstimme, die Liedmelodie. An Eccard schliefsen sich die Tonsetzer an, welche man unter dem Namen der Königsberger Schule oder der preufsischen Tonschule zusammenfafst: Johann Stobäus,[1] geb. 1580 zu Graudenz, † als kurfürstlich preufsischer Kapellmeister zu Königsberg, Eccards Lieblingsschüler und Mitarbeiter an den Festliedern, Kaldenbach, 1613—1636 in Königsberg, † zu Tübingen, Strattius u. a.

Aufserdem sind noch hervorzuheben: Antonius Scandellus, geb. 1517 zu Brescia, † zu Dresden 1580, (2 Bücher 4- und 5-stimmiger deutscher Lieder 1567—1568), ein Buch 5- und 6-stimmiger geistlicher deutscher Lieder, eine Passion[2]) u. a. m. Joachim a Burck[3]) (Moller aus Burg), Kantor und Organist

---

[1]) S. M. H. f. M. G. XV, S. 67 ff.

[2]) S. M. H. f. M. G. IX, 27. O. Kade, *Die ältere Passionskomposition etc.* Gütersloh. 1888. S. 190 ff.

[3]) Joachim von Burk, *Zwanzig deutsche geistliche 4 st. Lieder.* Erfurt. 1575. Die Passion nach dem Evangelisten Johannes zu 4 St.,

in Mülhausen, geb. 1541, David Scheidemann, um 1585 Organist an der Michaeliskirche zu Hamburg, Herausgeber eines Choralbuches mit Hieronymus[1] (geb. 1560 zu Hamburg, † 1629 daselbst) und Jakob Prätorius[1]) († 1651), Jakob Meiland, geb. 1542 zu Senftenberg, Hofkapellmeister zu Ansbach und Celle, † 1577, Matth. Le Maistre, Kapellmeister am chursächsischen Hofe zu Dresden seit 1554. Christoph Demantius,[2]) geb. 1567 zu Reichenberg in Böhmen, 1596 Kantor in Zwickau, 1604 in Freiberg, † 1643, Philipp Dulichius,[3]) geb. 1563 in Chemnitz, wirkte in Stettin (Centuriae in 7—8 Stimmen), Johann Staden,[4]) geb. 1579 zu Nürnberg, † 1634; Sigismund Gottlieb Staden[4]) u. a.

Dem Einflufs des neuen italienischen Musikstyls giebt sich mit vollem Bewufstsein hin, bemüht, „die Italos nach bestem Vermögen zu imitieren", der vortreffliche Michael Prätorius, geb. 15. Februar 1571 oder 1572 in Kreuzburg an der Werra, † 1621 als herzoglich braunschweigischer Kapellmeister zu Wolfenbüttel, ein überaus fleifsiger, vielseitiger und tüchtiger, wenn auch nicht eben schöpferisch-genialer Tonsetzer. Er hat teils durch eigene Kompositionen, teils durch selbständige Bearbeitung von italienischen Werken, teils durch seine schriftstellerischen Arbeiten wesentlich dazu beigetragen, der italienischen Musik in Deutschland Bahn zu brechen; er hat ebenso die massigen Chöre der Venetianer, wie das Kirchenkonzert Viadana's gepflegt und die Instrumentalbegleitung eingeführt. In den „Musae Sioniae" (1605 bis 1610), einem monumentalen Werk von 9 Teilen, finden wir in den 5 ersten Teilen 2—12stimmige Konzertgesänge über deutsche Psalmen oder Kirchenlieder, in den 2 letzten rein 4stimmig gesetzte Choräle; in der „Polyhymnia III panegyrica" finden sich 1- aber auch 24stimmige, 2- aber auch 6chörige „Konzertgesänge" mit Trompeten und Kontinuo;

Wittenberg 1568 und die Passion nach dem 22. Psalmen Davids 1574, in Part. und Kl. Ausz. Publ. ä. M. W. Jahrgang 26. Bd. XXII. Leipzig. 1898.

[1]) Biogr. und Bibliogr. s. M. H. f. M. G. III, 65 ff. 116.

[2]) R. Kade, *Christoph Demant*, V. Schr. f. M. G. VI, S. 469.

[3]) R. Schwartz, *Ein pommerscher Lassus*, *Spitta-Smend, Monatsschrift für Gottesdienst und christliche Kunst*. Göttingen. 1897. S. 50 ff.

[4]) Vgl. M. H. f. M. G. XV, 101, XXIX, 58 ff.

im „puericinium" (1612) fügt er dem Gesange von 3—4 Knabenstimmen 4 Instrumente hinzu.

Der eigentliche Übermittler der neuen italienischen Tonkunst an die deutsche evangelische Kirchenmusik aber und zugleich einer der bedeutendsten Tonmeister aller Zeiten ist Heinrich Schütz.[1]) Geboren am 8. Oktober 1585 zu Köstritz im Voigtlande, wuchs er zu Weifsenfels auf, wo sein Vater, Christoph Schütz, begütert war und das Amt des Bürgermeisters verwaltete. Der wohl begabte Knabe erhielt eine sorgfältige Erziehung. Unter seinen Gaben ragte die musikalische hervor, die durch eine schöne Stimme unterstützt wurde. Um dieser Gabe willen zog er die Aufmerksamkeit des Landgrafen Moritz von Hessen, der 1598 auf der Durchreise im Schütz'schen Hause Quartier genommen hatte, auf sich. Aber erst, als der Knabe das 14. Lebensjahr nahezu vollendet hatte, konnte sich der Vater entschliefsen, denselben zur weiteren Ausbildung an den Hof des Landgrafen nach Kassel zu übergeben, der ihn „in allen guten Künsten und löblichen Tugenden" zu erziehen versprochen hatte. Hier besuchte er das „Collegium Mauritianum" (Gymnasium) und sang in der Hofkapelle mit. 1607 bezog er die Universität Marburg, um die Rechtswissenschaft zu studieren. Der Landgraf aber griff abermals in sein Schicksal ein, indem er ihn 1609 veranlafste, mit einem Stipendium von 200 Thalern jährlich nach Italien zu reisen und sich in Venedig von Giovanni Gabrieli (S. 144) in der neuen italienischen Kunst ausbilden zu lassen. So wird er der Vermittler zwischen Italien und Deutschland. 1613 kam er zunächst wieder nach Kassel, noch schwankend, ob er nicht zur Rechtswissenschaft als Lebensberuf zurückkehren solle, bis ihn der Kurfürst von Sachsen Johann Georg I. 1615 nach Dresden berief und ihm die Leitung der kurfürstlichen Kapelle übertrug (1617). In dieser Stellung betrachtete er es als seine Aufgabe, den neuen, auf Kraft und Wahrheit des Ausdrucks gerichteten Musikstyl in der Kirchenmusik einzubürgern. Er zog italienische Musiker

---

[1]) Friedrich Spitta, *Heinrich Schütz.* Eine Gedächtnisrede. Hildburghausen 1886. — Ders., *Die Passionen nach den vier Evangelien von Heinrich Schütz.* Göttingen. 1886. — Philipp Spitta, *Heinrich Schütz' Leben und Werke.* In den „Musikgesch. Aufsätzen". Berlin. 1894. — Gesamtausgabe seiner Werke, 1885 bis 1895, 16 Bände. (Philipp Spitta, Friedrich Spitta, Friedrich Chrysander).

an den Hof und sandte deutsche Künstler nach Italien, um sie dort schulen zu lassen. 1619 erschienen seine mehrchörigen Psalmen, 1625 die cantiones sacrae (4 st. mit Basso ad organum), 1623 die „Auferstehungs-Historie", 1628 der Kornelius Becker'sche Psalter „nach gemeiner Contrapunctsart in 4 Stimmen gestellet." 1628 begab er sich selbst noch einmal nach Italien, um sich persönlich von der Weiterentwickelung der Kunst daselbst zu unterrichten, die inzwischen von Claudio Monteverdi (S. 181) bedeutende Impulse empfangen hatte. Als Frucht der neuen Anregung erschienen die „Symphoniae sacrae" I. Teil, 1629, 20 Gesangsstücke zu 3 und mehr Stimmen mit Instrumentalbegleitung, also der Sache nach „geistliche Konzerte", die sich dem von Carissimi festgestellten Typus der Kirchenkantate anschlossen. Verhängnisvoll wirkte der unselige Krieg ein. Die Kapelle schmolz zusammen, Schütz war genötigt, 1633—35 in Kopenhagen, dann 1638 in Wolfenbüttel bei Herzog August dem Jüngeren, 1642 nochmals in Kopenhagen Stellung anzunehmen, in der Zwischenzeit immer nach Dresden zurückkehrend und eifrig darum bemüht, der dortigen Kapelle aufzuhelfen. Er blieb auch dem Vaterlande und seinem fürstlichen Herrn getreu bis zu seinem am 6. November 1672 erfolgten Tode. Von seinen Hauptwerken sind noch hervorzuheben: die „Kleinen geistlichen Concerte" zu 1—5 Stimmen mit Basso continuo für die Orgel, 1. Teil 1636, 2. Teil 1639; die „Symphoniae sacrae" 2. Teil 1647, 3. Teil 1650; die „Musicalia ad Chorum sacrum" 1648 (5—7 st. Motetten im neuen Styl mit Instrumentalbegleitung ad libitum), „Die Sieben Worte" (1645), „Die Geburts-Historia", die 4 Passionen.[1]) In den Kirchenstücken erweist er sich als Meister des ausdrucksvollen Gesanges. Überall erkennt man in der Behandlung des Textes den feingebildeten Mann, der sich nicht damit begnügt, die Worte in Musik zu setzen, sondern die das Wort durchwogende Stimmung, gleichsam die Seele der Rede zu erfassen und in seine Töne zu bannen. So bleibt er z. B., wenn es sich um die musikalische Interpretation des Schriftwortes handelt, nicht beim deutschen Texte stehen, mit dem er es zunächst zu thun hat, sondern sucht durch gründliche Betrachtung des Urtextes mit Hilfe der ihm zu Gebot stehenden

[1]) S. O. Kade a. a. O.

Sprachkenntnis das tiefere Verständnis des Textes zu gewinnen, das alsdann die richtige Auffassung und den richtigen Vortrag des deutschen Textes ermöglicht. Daher die überraschende psychologische Wahrheit und Feinheit sowohl im Secco-Recitativ z. B. des Evangelisten in den Passionen, wie im Arioso der aus der biblischen Erzählung hervortretenden Einzelpersonen, die zwingende Kraft des Ausdrucks, die, oft durch wenige Striche erzielte, Personal- und Situationscharakteristik. Der polyphone Satz, den er für die Chöre des Volkes (turba) anwendet, zeichnet sich durch gedrungene Plastik, dramatische Lebendigkeit und Bewegtheit aus: es ist nicht die Masse, der Haufe, sondern das Volk, d. i. die Gesamtheit scharf auseinandertretender Individuen, die darin zum Worte kommt und durcheinander redet. Der polyphone Satz ist individualisiert und verinnerlicht.

Den Italienern in der Handhabung der von ihnen aufgestellten Formen und Ausdrucksweisen durchaus ebenbürtig, erweist er sich als grunddeutschen Meister nicht blofs dadurch, dafs es die deutsche Sprache ist, der seine Musik dient, sondern gerade durch die Gabe der Verinnerlichung und Vertiefung des Ausdrucks und durch die kräftige Individualisierung des musikalischen Vortrags.

Das „Geistliche Konzert“, der „Geistliche Dialog“, die „Geistliche Andacht“ wird nunmehr die eigentliche Form der evangelischen Kirchenmusik. In ihr kommt das von dem gläubigen Subjekt erfafste, durch das persönliche Erleben hindurchgegangene Gotteswort zum Ausdruck. Sie ist persönliches Zeugnis.

Unter den zahlreichen jüngeren Meistern erwähnen wir Heinrich Albert[1]) (S. 278), den Neffen von Heinrich Schütz; Hermann Schein (S. 276) in seinen „Opella nova“, geistlichen Konzerten zu 3—5 Stimmen; Johann Rosenmüller,[2]) geb. 1610, Kollaborator an der Thomasschule in Leipzig, von wo er, wegen sittlicher Anstöfse verfolgt, nach Hamburg entfloh; später ging er nach Venedig, 1667 kehrte er zurück und

[1]) Biogr. s. M. H. f. M. G. XVI, 95, vergl. R. Eitner, *Kantaten des XVII. und XVIII. Jahrh.* Beilage zu den M. H. f. M. G. 1884. — Ders., *H. Albert. Musik-Beilagen zu den Gedichten des Königsb. Dichterkreises.* Neudrucke deutsch. Litt. Werke No. 48.

[2]) A. Horneffer, *Johann Rosenmüller* Charlottenburg 1898 (Diss.).

wirkte als Kapellmeister in Wolfenbüttel, wo er 1686 starb. Er behandelt den Choral nach Art der italienischen Kirchenkonzerte („Kernsprüche mehrenteils aus heiliger Schrift zu 3—7 Stimmen mit continuo" 1648).

Eine bedeutsame Stellung nimmt Andreas Hammerschmidt ein, geb. 1611 zu Brüx in Böhmen, 1635 Organist in Freiberg, 1639 in Zittau, † 1675 daselbst. Er pflegt gleichfalls die Form des Kirchenkonzerts mit grofser Vorliebe und liebt es, als Antwort auf die Bibelsprüche auch Strophen des Kirchenliedes einzuflechten, womit er die Bach'sche Kantate vorbereitet. („Musikalische Andachten (I. Geistliche Konzerte; II. Geistliche Madrigale; III. Geistliche Symphonien; IV. Geistliche Motetten und Konzerte; IV. Geistliche Chormusik „auf Madrigalenmanier", 1638 — 1653; „Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele" 1645; „Musikalische Gespräche über die Evangelia", 1655 und 1656 u. a.)

Hierher gehören ferner die beiden schon (S. 278) erwähnten Ahle, besonders Johann Rudolf mit seinen „Geistlichen Dialogen" 1648 und seinen „Geistlichen Fest- und Kommunionandachten" (nachgelassen); Wolfgang Karl Briegel (S. 278) mit seinen „Evangelischen Gesprächen auf die Sonn- und Hauptfesttage" von 1660—1662, sowie die Vertreter der älteren Kirchenkantate, Johann Schelle, um 1676 Kantor in Eilenburg, später an der Thomasschule zu Leipzig, † 1701, Johann Kuhnau, geb. 1667 zu Geising im Erzgebirge, 1684 Organist, 1701 Kantor zu St. Thomas in Leipzig, † 1722 daselbst; Johann Philipp Krieger,[1]) geb. 1649 zu Nürnberg, zuletzt Hofkapellmeister in Weifsenfels, † 1725 daselbst, und dessen Bruder Johann Krieger,[1]) geb. 1652 in Nürnberg, † 1736 in Zittau, wo er seit 1681 als Musikdirektor und Organist wirkte, Dietrich Buxtehude, der grofse Orgelmeister in Lübeck (s. u.), Johann Christoph Bach,[2]) geb. 1642 zu Arnstadt, † 1703 zu Eisenach, tüchtiger Motettenkomponist, und sein Bruder Johann Mich. Bach, geb. 1648 zu Eisenach, † 1694 zu Gehren, Oheime von Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann (s. u.), Gottfried Heinrich Stölzel, geb. 1690 zu Grünstädtel im

[1]) R. Eitner, *Johann Philipp Krieger*. M. H. f. M. G. XXX, 114 ff. Kompositionen desselben und seines Bruders in den Beilagen zu XXX und XXXI.

[2]) Ph. Spitta, *J. S. Bach*. Leipzig I. 1878 S. 87, 41, 89 und 51.

sächsischen Erzgebirg, † 1749 zu Gotha, Reinhard Keiser (s. u.) u. a. m. Den Kern der Kantate bildete ein Bibelspruch oder Liedvers oder beides; damit wurden Einzelgesänge, Duette etc. verknüpft; die Kantate stellte also eine musikalisch-dichterische Betrachtung über den Schrifttext des Tages dar. In dem Maſse, als der italienische Opernstyl in Deutschland aufkam, verfiel die Kirchenkantate demselben nach der musikalischen Seite. Musikalische Vertiefung und Idealisierung jedoch erfuhr sie von der Orgel her und kam zur klassischen Vollendung durch Johann Sebastian Bach.

3. Die Entwickelung des Orgelspiels in der evangelischen Kirche.[1])

Besondere Bedeutung gewinnt in der evangelischen Kirchenmusik und für dieselbe das Orgelspiel. Zunächst zwar blieb die Verwendung der Orgel in dem Gottesdienst der evangelischen Kirche im allgemeinen derjenigen analog, welche sie im Gottesdienst der katholischen Kirche bisher gehabt hatte. Hier hatte sie durch eine Präambel (kurze Einleitung) den Gesang vorzubereiten, d. h. auf den Ton hinzuführen, in dem derselbe einzusetzen hatte, die einzelnen liturgischen Stücke durch Zwischenspiele musikalisch zu verbinden, überhaupt den Gesang in der richtigen Höhe zu erhalten. Dies war ihre liturgische Aufgabe. Dazu kam die künstlerische, die darin bestand, daſs sie durch ein Präludium (eigentliches Vorspiel) den Gottesdienst einzuleiten, nach Bedürfnis den mehrstimmigen Chorgesang zu begleiten, insbesondere fehlende Stimmen zu ersetzen oder schwach besetzte zu unterstützen, nach Umständen mit denselben abzuwechseln hatte. Im evangelischen Gottesdienst trat an die Stelle des Chorals das Gemeindelied, sowohl als einstimmiger Volksgesang, wie als Lied im höheren Chor im mehrstimmigen Tonsatz. Der bisherigen Gewohnheit entsprach es, den Chorgesang von der Orgel begleiten, beziehungsweise strophenweise mit ihr abwechseln zu lassen. Im letzteren Falle erforderte es das evangelische Prinzip, daſs zu dem Tonsatz, den die Orgel spielte, der entsprechende Text vernehmlich gesungen werden muſste, wozu einer der Chorknaben bestellt wurde. So ergab

[1]) G. Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert.* Leipzig. 1893.

sich durch Kombination dieser verschiedenen Vortragsarten für den musikalischen Teil des Gottesdienstes eine anregende Abwechselung zwischen einstimmigem Gemeindegesang, begleitetem Einzelgesang, vollstimmigem a-capella-Gesang, begleitetem Chorgesang und kraftvollem Zusammenwirken aller, der Gemeinde, des Chors, der Orgel. Den Mittelpunkt und das ideale Einheitsband bildete die Gemeindeweise. Ihr war der polyphone Satz immer mehr dienstbar gemacht worden. Dasselbe geschah mit dem Orgelspiel. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts war der Orgel fast allgemein die Aufgabe zugefallen, den Gemeindegesang einzuleiten, zu stützen, zu führen (s. S. 277). Dadurch wurde die deutsche evangelische Orgelkunst in eigentümlicher und charakteristischer Weise bestimmt. Sie trat zu der Gemeindeweise und damit zu der ganzen, reichen Welt des Gemüts, welche dieselbe in sich birgt, in die engste Beziehung. Das Lied mit der reichen Fülle von Stimmung und Erinnerung, die an seinen Tönen haftet, bildet den poetischen Hintergrund, das durchscheinende Band für die mannigfaltig gegliederten Tonformen der Orgelkunst, ob sie das Lied in seinen Motiven frei verarbeitet, ob sie es mit ihrem Figurenwerk arabeskenartig umspinnt und durchwirkt, ob sie es in eine Orgel-Motette einflicht, ob sie seine Zeilen als Fugenthemen verwendet, oder ob sie die Weise in einfachem geradem Kontrapunkt vorspielt. In dieser dichterischen Befruchtung des Orgelspiels durch die Melodie des Kirchenliedes besteht die Eigentümlichkeit der deutschen evangelischen Orgelkunst.

In der Technik selbst waren die Niederländer und Italiener die Lehrmeister des Deutschen.

An deutschen Orgelmeistern finden wir im Reformationszeitalter vor: Paul Hofhaymer[1]) (Hofheymer, Hofheimer), geb. 1459 zu Radstadt, 1493 kaiserlicher Hoforganist in Wien, Ritter des goldenen Sporns unter Maximilian I., † 1537 in Salzburg, auch als Tonsetzer bekannt, dem wir sinnige Liederbearbeitungen, sowie 4stimmige Oden nach der Manier des Celtis verdanken (S. 285); er mufs im Orgelspiel Erstaunliches geleistet haben. „Es genügt ihm nicht, etwas nur Gediegenes gespielt zu haben, es mufs auch erfreulich und blühend sein" — rühmt ein Zeitgenosse von seinem Spiel. Hervorragendes

[1]) Biogr. M. H. f. M. G. V, 108. H.'s Schüler s. M. H. f. M. G. XI, 133.

leistete namentlich die Familie Koch (Paul Koch, † 1535), berühmt waren der blind geborene Konrad Paumann (unrichtiger Weise öfter Baumann, Paulmann geschrieben), Verfasser des „Fundamentum organisandi“,[1]) des ältesten Orgelbuches, das einen Einblick in den Stand des Orgelspiels im 15. Jahrhundert gewährt, † 1473 in München; Arnold Schlick,[2]) gleichfalls blind; Hans Leo Hafsler (S. 287), Elias Nikolaus Amerbach (Ammerbach), c. 1570 Organist an der Thomaskirche zu Leipzig, die beiden Bernhard Schmid zu Strafsburg, Hans (Buchner) von Konstanz[2]) u. a.

Für die künstlerische Hebung und Entwickelung des Orgelspiels bildete Venedig einen Mittelpunkt. Hier hatten schon die Niederländer Willaert, Ciprian Rore, Zarlino als bedeutende Lehrer gewirkt. (S. 209).

Hier blühte 1532—1604 Claudio Merulo, der in der Orgeltoccata diejenige Form schuf, welche den eigentümlichen Klangreichtum der Orgel durch die Verbindung voller, massiger Harmoniefolgen und blühenden Lauf- und Figurenwerks zum ersten Mal zur Entfaltung und Geltung brachte; ferner 1510—1586 Andrea Gabrieli, dessen Kanzonen die Orgelfuge anbahnten.

In Frescobaldi, der in Italien gelernt, in den Niederlanden sich ausgebildet hat und 1615 bis 1640 Organist an der St. Peterskirche war, bei dessen erstem Orgelkonzert sich 30000 Menschen eingefunden haben sollen, war die Kunst des Orgelspiels und der Orgelkomposition schon zur Höhe bedeutender Meisterschaft gelangt, wie sie sich uns in Georg Muffat's „Apparatus musico-organisticus“ 1690 und Speth's „Organisch-Instrumentalischer Kunst-, Zier- und Lustgarten“ 1693 darstellt. Die letztere Sammlung enthält Toccaten von hochentwickelter Form, welche „zo ziemlich alle Errungenschaften der Kunst in sich beschlofs: Fugen, freiere Imitationen, glanzvolles Laufwerk, mächtig strömende Akkordfolgen“.[3])

Zarlino's Schüler war Johann Peter (Jan Pieters)

[1]) F. W. Arnold, *Conrad Paumann's Fundamentum organisandi*, s. F. Chrysander's Jahrb. f. M. W., Jahrg. 2. Leipzig. 1867. S. 9 ff. A. Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayr. Hofkapelle.* I. Bd. Leipzig. 1897. S. 9 ff.

[2]) Vgl. M. H. f. M G. I, 115. VIII, 112. XXIII, 71 ff. — Päsler, *Das Fundamentbuch von Hans von Konstanz.* V. Schr. f. M. W. V, 1 ff.

[3]) S. Ph Spitta, J. S. Bach I. S. 107.

Sweelinck,[1]) geb. 1540 zu Deventer, bis 1621 Organist in Amsterdam, der grofse „Organisten-Macher“, der durch seine Schüler bestimmend auf die deutsche Orgelkunst gewirkt hat. Zu ihnen zählten Jakob Prätorius † 1651, Heinrich Scheidemann † 1654 in Hamburg, Samuel Scheidt in Halle (1587—1654), der in seiner tabulatura nova schon die Ansätze zu den wundersamen Gebilden der Bach'schen Kunst zeigt, Johann Adam Reincken,[2]) geb. zu Deventer 1623, 1654 Organist an der Katharinenkirche zu Hamburg, † daselbst 1722. Würdig reihen sich diesen Altmeistern des deutschen Orgelspiels an Delphin Strunck (1601—1694), Johann Theile (1646 bis 1724), dessen Schüler Friedrich Wilhelm Zachau, der Lehrer Händels, geb. 1633 zu Leipzig, Organist an der Liebfrauenkirche zu Halle, † 1712, Dietrich Buxtehude, geb. 1637 zu Helsingör, 1668 Organist an der Marienkirche zu Lübeck, † 1701 daselbst.

Diese von Sweelinck beherrschte Organistenschule trug den Charakter eines steifen, grüblerischen Formalismus, über welchen die hochentwickelte Bravour und das blühende Ornament nicht hinwegtäuschen konnte.

Nur willkommen konnte daher eine Einwirkung der Kunst des Südens auch für diesen Musikzweig sein.

Die Vermittler derselben sind Johann Jakob Froberger,[3]) geb. zu Halle, ein geborner Thüringer, 1637—41 unter Frescobaldi in Rom, Hoforganist in Wien 1641—1645, 1653—1657, † 1667 zu Héricourt, Georg Muffat,[4]) † 1704 zu Passau, und sein Sohn Gottlieb (1690—1770) und vor allem in der für

[1]) Gesamtausgabe von J. P. Sweelinck's Werken, herausgegeben durch die Vereenigung voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Bd. I und II von Max Seiffert. Leipzig. 1896. — Max Seiffert, *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler.* V. Schr. f. M. W. VII, 140.

[2]) S. M. H. f. M. G. XIX, 27.

[3]) F. Beier, *Über Johann Jakob Froberger's Leben und Bedeutung für die Geschichte der Klaviersuite.* Leipzig. 1884. (Samml. musik. Vorträge von Graf Waldersee No. 59, 60.)

[4]) L. Stollbrock, *G. Muffat und sein Florilegium.* S. M. H. f. M. G. XXII, 87 ff. — Ders., *Die Komponisten Georg und Gottlieb Muffat etc.* Rostock. 1888. — H. Rietsch, *Georg Muffat's Florilegium primum. Florilegum secundum. Denkmäler der Tonkunst in Österreich.* 1894. 1895. — G. Adler, *Gottlieb Muffat's Componimenti per il Cembalo,* ib. 1896. — Vgl. K. M. J. B. 1893, S. 42, und 1898 S. 121 ff.

die deutsche Orgelkunst bedeutungsvollsten Weise Johann Pachelbel. Geboren in der Stadt Hans Leo Hafslers, zu Nürnberg, 1. September 1653, ausgebildet in Nürnberg, Altorf, Regensburg, hat er als Organistengehilfe am Stephansdom zu Wien 1674—1677 frühe die südliche Richtung kennen gelernt. Seine späteren Aufenthalte als Organist (1677—1690) in Eisenach, Gotha (1692) machten ihn mit der nordischen vertraut, dazwischen, 1690—1692, war er in Stuttgart, zuletzt in Nürnberg, wo er 1706 gestorben ist. Er hat in seinen Werken die Vorzüge beider Richtungen miteinander verschmolzen. Mit der Tiefe des Gedankengehalts, der Geschmeidigkeit der Formen, der Mannigfaltigkeit und Bedeutsamkeit des Figurenwerks der norddeutschen Schule verbindet er die plastische Durchsichtigkeit, das Ebenmafs und die Einheitlichkeit der Durchbildung, wie sie den Meistern des Südens obenan stand.

Zweiter Abschnitt.

Die Klassiker des Protestantismus.

Nach der Auffassung des Protestantismus ist die Musik als „der höchsten Gaben Gottes eine" (Luther) dazu berufen, in ihrer Weise und mit ihren Mitteln von dem Evangelium zu zeugen, die grofsen Thaten Gottes zu verkündigen und damit, sei es im Gottesdienst selbst, sei es aufserhalb desselben, die Gemeinde zu erbauen. Was sie im Dienste des Evangeliums als dessen gewaltige Zeugin zu leisten vermag, das erreicht sie in vollem Mafse mit Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach.

In den seine volle Gröfse entfaltenden und seine höchste Meisterschaft bekundenden biblischen Oratorien feiert Händel die heilige Geschichte in mächtigen, bisher nie gehörten Klängen. Auf dem breiten Strom einer gewaltigen, aber bei aller Erhabenheit doch wahrhaft volkstümlichen Musik von edelster Einfachheit und Klarheit führt er dem Gemüte die herrlichen Gotteshelden der Bibel vor und zwingt uns durch die Macht der Töne, mit ihnen zu klagen und zu beten, mit ihnen zu kämpfen und siegen. Die künstlerisch-musikalische Feier der Offenbarungsgeschichte, der grofsen Thaten Gottes, ist an und für sich ein Gottesdienst im weiteren Sinne des Wortes und gehört darum von Haus aus in die Kirche; ein durchaus richtiges Gefühl führte bald darauf, alle bildartige

Darstellung auszuschliefsen, Oratorium und Drama streng von einander zu scheiden und die Vorstellung der heiligen Welt und ihrer Gestalten der durch die heilige Musik beflügelten Phantasie des Glaubens zu überlassen. Sofern die Vertrautheit mit der heiligen Geschichte, das lebhafte persönliche Interesse an ihren Helden, die lebendige Teilnahme an ihren Kämpfen und Siegen diejenige Stellung zur hl. Schrift voraussetzt, welche der Protestantismus seinen Bekennern anweist, sehen wir in dem biblischen Oratorium, wenn es auch in der katholischen Kirche seinen Ursprung hat, ein specifisches Kunstwerk des Protestantismus. Händels Oratorien bilden zusammen ein Epos der christlichen Offenbarung. Wir feiern daher in ihm nicht blofs einen der gröfsten und universalsten Tonsetzer aller Zeiten überhaupt, sondern es liegt für uns seine specifische und einzigartige Bedeutung wesentlich darin, dafs er das musikalisch-biblische Epos geschaffen hat, ein Kunstwerk, dessen erbauliche und gottesdienstliche Seite freilich von der Kirche, deren Geist es am nächsten verwandt ist, der protestantischen, noch nicht genügend gewürdigt worden ist.

Auch in Bach steht zunächst ein musikalischer Heros von einer Gröfse und Vielseitigkeit vor uns, wie sie noch nicht dagewesen ist. Aber ausdrücklich stellt er seine Kunst in den Dienst der Erbauung. Der Kirche eine ihrer würdige Musik zu geben, das ist der leitende Gedanke seines Lebens und Wirkens. So gipfelt denn auch sein Schaffen, so Gewaltiges er auf den übrigen Gebieten der Musik hervorgebracht hat, in der Kirchenmusik, die bei ihm protestantische Kirchenmusik im eigentlichsten Sinne, die musikalische Feier des Verkehrs der gläubigen Seele mit Gott auf Grund des Evangeliums sein will, und darum ausdrücklich für den Gottesdienst bestimmt ist.

So haben wir ein Recht, diese beiden Meister, Händel und Bach, unbeschadet ihrer universalen Stellung in der Musikgeschichte, als die specifischen Klassiker des Protestantismus in Anspruch zu nehmen.

1. Georg Friedrich Händel.[1])

Georg Friedrich Händel (er selbst schreibt sich in Deutschland Händel, in Italien Hendel, in England Handel)

[1]) Quellen: Mainwaring, *Memoirs of the life of the late G. F.*

stammt aus einem kräftigen Geschlechte. Der Grofsvater väterlicherseits, ein ehrsamer Kupferschmiedmeister, war aus Breslau um seines evangelischen Glaubens willen vertrieben worden und in Halle eingewandert. Der Urgrofsvater mütterlicherseits gehörte zu den 1625 aus Böhmen vertriebenen evangelischen Geistlichen. Der Zug energischer Treue gegen die einmal anerkannte Wahrheit steckte den Händel's somit im Blut.

Der Vater Georg Händel, wohnhaft zu Halle, Barbier und Wundarzt, hatte es zum Amtswundarzt des Amts Giebichenstein, ja zum „churfürstlich-sächsischen, später auch brandenburgischen Kammerdiener bezw. Leibchirurgen“ gebracht. Er heiratete, schon 62 Jahre alt, in zweiter Ehe Dorothea Taust, Tochter des Pastors von Giebichenstein; es war „eine Ehe, die auf kein vergängliches Interesse, sondern vielmehr auf Gleichheit der Gemüter und wahre Tugend gegründet war“, sagt die Leichenrede auf Händels Mutter und fügt noch bei: „es hat unsre Selige mit diesem, ihrem Eheherrn bis an den Tag seines Todes jederzeit ruhig, vergnügt und christfriedlich gelebt“.

Aus dieser Ehe wurde als zweiter Sohn (der erste war bald gestorben, 6 Kinder hatte der Vater von der ersten Frau) am 22. Februar 1685 (nach anderen am 23.), ohne Zweifel im Hause No. 4 der Schlammgasse Georg Friedrich Händel geboren.

Der Vater war ein aufstrebender Mann von kräftigem, festem und ernstem Charakter, der Sohn erbte von ihm nicht nur die hünenhafte Gestalt, sondern auch den unbeugsamen Sinn und die ungeschwächte Willenskraft, vermöge deren er aus dem schwächlichen Zeitalter leiblich wie geistig als ein Riese emporragt. Die Mutter war eine ehrenfeste, treugesinnte deutsche Hausfrau von hellem Geist und tiefer Herzensfrömmig-

Händel (1760). Deutsch von Mattheson. Hamburg. 1761. — Schölcher, *The life of Handel.* London. 1857. — G. M. Meyer, *G. F. Händel. Eine biographische Charakteristik.* Berlin. 1857. — Fr. Chrysander, *G. F. Händel.* Leipzig I. 1858. II. 1860. III. (unvoltendet) 1867. — Gervinus, *Händel und Shakespeare.* Leipzig. 1868. — H. Kretzschmar, *G. F. Händel.* In der Sammlung Musik. Vorträge No. 55, 56. Leipzig. 1883. — F. Volbach, *Georg Friedrich Händel.* Berlin. 1898. — *G. F. Händels Werke.* Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft. Leipzig. Breitkopf und Härtel.

keit; die Leichenrede hebt als besondere Charaktereigenschaft an ihr die kindliche Hingebung und Aufopferung hervor, welche sie ihrem alten Vater in Not- und Krankheitszeiten erwiesen habe. Von ihr hatte der grofse Sohn die grundgesunde Tüchtigkeit im Schaffen, den sittlichen Ernst, der oft an's Rigorose und Harte streifte, und den hellen Geist, der ebensoweit von der oberflächlichen Freisinnigkeit seiner Zeit als von frömmelnder Schwärmerei entfernt war. An ihr hing der grofse Sohn mit inniger Treue bis zu ihrem Tode (1730). Nie reiste er durch die deutsche Heimat, ohne die Mutter, die im hohen Alter erblindete, zu besuchen. Mit gleicher Liebe hing er an der jüngeren der beiden Schwestern, Johanna Christiana (die ältere starb unverheiratet), deren einzige Tochter seine Erbin wurde.

Die Familie lebte in einer hochansehnlichen bürgerlichen Stellung und in recht behäbigen Geldverhältnissen. Es war das Haus Schlammgasse No. 4 ein solides Bürgerhaus, in dem Biedersinn, protestantischer Ernst und freie Gastlichkeit herrschten.

Georg Friedrich zeigte schon in früher Jugend eine hervorstechende Neigung zur Musik; als Kind erhielt er vom Weihnachtsmann alle Arten von Instrumenten; der Vater aber, der aus seinem Liebling „etwas Rechtes“ machen wollte, verbot eines schönen Tages das Geklimper.

Eine gute Haustante wufste jedoch dem Kleinen heimlicherweise ein Clavichord zu verschaffen, und Händel spielte darauf, wie erzählt wird, nachts, wenn die Hausgenossen im Schlafe lagen. Es war die blofse Freude an der Sache, am musikalischen Hören und Gestalten, was ihn zur Musik hinzog, nicht etwa die eigenwillige Sucht, ein Musiker zu werden.

Der Vater gestattete übrigens das Musizieren wieder; stillschweigend freute er sich der reichen Begabung seines Kindes; ja er gab den Sohn, durch den Zuspruch seines Fürsten bewogen, in den Unterricht des Organisten an der Frauenkirche, Friedrich Wilhelm Zachau (S. 299), welcher, als Musiker und Komponist solid, aber nicht bedeutend, jedenfalls ein tüchtiger Lehrer gewesen sein mufs; denn Händel hat von ihm nie anders, als mit der gröfsten Pietät gesprochen. Durch ihn ist Händel mit der strengen Kunst des Kontrapunkts vertraut geworden und durch ihn hat er die solide Basis er-

worben, auf welcher seine ganze musikalische Entwickelung ruhte.

Im 16. Jahre schon war er in seiner Vaterstadt eine musikalische Autorität. Im Jahre 1696 war Händel von seinem Vater nach Berlin mitgenommen und der geistvollen Kurfürstin Sophie Charlotte vorgestellt worden. Diese war eine begeisterte Schülerin Steffanis und der italienischen Musik zugethan; sie hatte einen gewählten Kreis bedeutender Künstler um sich versammelt und förderte eifrig die Kunst. Der junge Händel erregte in hohem Grade die Aufmerksamkeit dieses Kreises und der hohen Herrschaften. Aber trotz aller Anerbietungen, welche der Kurfürst (später König Friedrich I.) dem Vater Händels machte, willigte derselbe nicht ein in den Vorschlag, seinen Sohn Musiker von Profession werden zu lassen.

Händel selbst ehrte den Willen seines Vaters auch nach dessen 1698 erfolgtem Tode trotz der mächtig sich geltend machenden Neigung zum Künstlerberuf; er bezog am 10. Februar 1702 die Universität Halle, um ernstlich jura zu treiben, wie einst der berühmte Heinrich Schütz.

Hier hat er zwar seinen musikalischen Neigungen freien Lauf gelassen, indem er an den freien Nachmittagen begabtere Studiengenossen in seinem elterlichen Hause versammelte, um zu musizieren; aber der Hauptzweck wurde von ihm, der in erster Linie ein guter Sohn war, keineswegs aufser Acht gelassen, wie Mattheson später von ihm bezeugte „Händel habe neben seiner ungemeinen musikalischen Wissenschaft gar feine Studia gemacht“.

An der reformierten Hauptkirche war der Organistendienst erledigt, da der bisherige Organist durchgegangen war. Da derselbe die Noten mitgenommen hatte, so mufste bei der Neubesetzung der Stelle auf eine wirkliche musikalische Kapazität gedacht werden, die zu komponieren imstande wäre. Der 18jährige Händel erhielt die Stelle und mit der Stelle die Pflicht und Gelegenheit, fleifsig zu komponieren; diese Thätigkeit reifte seinen Entschlufs, umzusatteln, und mit der vollen Einwilligung der Seinigen bog er nun in die Laufbahn ein, welche ihm seine musikalische Begabung anwies. Nur ein Jahr noch blieb er zu Halle; 1703 — 5 Jahre nach seines Vaters Tod — zog er nach Hamburg, der hohen Schule der Oper in Deutschland, um als Musiker zu lernen und sich zum Künstler auszubilden.

In Hamburg, wo (s. u.) 1678 die erste deutsche Oper eröffnet worden war, erblickte man in jenen Tagen den Mittelpunkt des musikalischen Lebens in Deutschland. Im Theater am Gänsemarkt aber, das 1703—1707 unter der Leitung des ebenso genialen als leichtlebigen Reinhard Keiser stand, blühte der neue Styl, für welchen der Kritiker und Komponist Mattheson streitbar und schreibfertig eintrat. Händel brachte solide Kenntnisse mit. „er war stark auf der Orgel, stärker als Kuhnau, in Fugen und Kontrapunkten, absonderlich ex tempore; aber er wufste sehr wenig von der Melodie“, urteilt sein aufgedrungener Mentor Mattheson, dem er „einige besondre Kontrapunktgriffe eröffnete“, wogegen ihm der vielgeschäftige Mann den „dramatischen Styl“ beibrachte; denn Händel „setzte sehr lange, lange Kantaten, die doch nicht das rechte Geschick und den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten“; er „wurde bald durch die hohe Schule der Oper ganz anders zugestutzt“.

Wie weit Matthesons Verdienst als Lehrer reicht, lassen wir dahingestellt. Händel war gewohnt, zu lernen und mit eiserner Energie an sich zu arbeiten. Von Haus aus ernst gesinnt, hielt er sich von dem leichtsinnigen Treiben der Keiser und Genossen möglichst fern, so weit es überhaupt sein Dienst als Ripienist bei der zweiten Violine zuliefs. In der kurzen Zeit seines Hamburger Aufenthalts hat sich der sparsame junge Mann in den Kreisen, da man „nie Geld hatte“, 200 Dukaten zusammengespart. Wo man zudringlich wurde, da wufste er sich mit beifsendem Sarkasmus zurückzuziehen.

Der Dichter Postel fühlte sich von den ernsteren Klängen Händels angezogen und dichtete eine Passion, die Händel 1704 komponierte. Während dieses Erstlingswerk wohl wegen seiner ermüdenden Breite trotz einzelner bedeutender Schönheiten keinen nennenswerten Erfolg hatte, machte ein zweites Werk, die Oper „Almira“ (1705), den Komponisten mit einem Male zum Löwen des Tages und zum Liebling des Publikums, zog ihm aber zugleich den Neid und die Eifersucht Reinhard Keisers zu und wurde mit die Veranlassung zu einer peinlichen Fehde mit dem „Gönner“ Mattheson, welche Händel beinahe das Leben gekostet hätte, wenn nicht Matthesons Degen an Händels Rockknopf abgesprungen wäre.

Bezeichnend ist, dafs Händel nur ein einziges Mal jene

Scene erzählt hat und zwar ohne Matthesons Namen zu nennen, ebenso, daſs er sich gegenüber von den Intriguen und Verleumdungen, die Keisers Eifersucht in Scene setzte, in würdiges Schweigen hüllte. Er schrieb, durch den begeisterten Beifall, den die „Almira“ gefunden hatte, aufgemuntert, eine zweite und dritte Oper „Nero“ (1705) und „Florindo und Daphne“ (1708 aufgeführt), reiste aber, ohne sich um den Erfolg oder Miſserfolg dieser Werke im geringsten zu kümmern oder ihn abzuwarten, mit seinen Ersparnissen dem Lande des Gesanges, der Heimat der Musik zu, in das herrliche sonnige Italien (1707).

Es war ein glücklicher Stern, welcher Händel nach Italien führte. Italien war damals das Ziel der Wallfahrt nicht bloſs für die Künstler selbst, sondern überhaupt für alle, welche als Kunstkenner in der Gesellschaft mitzählen wollten, ja für alle, welche auf einen feineren Geschmack und eine umfassendere Weltbildung Anspruch erhoben. In der Musik war ja bei den Italienern das Formgefühl am feinsten ausgebildet: Ebenmaſs, Schönheit des Klanges und einheitliche Gesamthaltung galten dort für die ersten Bedingungen eines Kunstwerks. Die Form war damals noch nicht zur Schablone geworden, sondern es war organische Form, Form in und aus sich selbst, voll Leben und Reiz. Es war die Zeit eines Alessandro und Domenico Scarlatti, eines Durante und Corelli, die Zeit der ersten, vom Geiste echten Künstlertums beseelten Sänger und Sängerinnen, die, weil innerlich und vielseitig gebildet, nicht auf Glanz und Effekt, sondern auf echte, dramatische Wirkung hinarbeiteten und daher vom Komponisten verlangten, daſs seine Sachen sich genau in den Grenzen des natürlichen Stimmumfangs bewegten und in jeder Beziehung das natürliche Maſs einhielten. Alles das waren Dinge, die Händel noch fehlten: aus Italien erst hat er das sichere Ebenmaſs und das feine Gefühl für die Schönheitslinie mitgebracht; dort hat er gelernt, aus dem Geist und dem Charakter jeder einzelnen Stimme heraus zu komponieren; man vergleiche den in dieser Beziehung so feinfühlenden Händel mit dem die Stimme rücksichtslos wie ein Instrument behandelnden Bach. Vor der Verflachung, die später den deutschen Künstler in Italien bedrohte, bewahrte ihn der für alles Schöne offene, vielseitige und hochgebildete Kunstsinn

der musikalischen Welt jener Tage: das damalige Italien empfand und würdigte in vollem Mafse die Gröfse und Hoheit des deutschen Styls; man wurde nicht verwirrt durch die grofsartige Anlage von Händels Sätzen, der seine Melodien und Harmonien in bisher nicht gewohnter Gewalt und Gedrungenheit ordnete; ja die riesige Kraft, die Massigkeit und granitene Fügung der Sätze des grofsen „Sachsen" erregte den stürmischen Enthusiasmus des italienischen Publikums, das neidlos die Vorzüge des Fremden bewunderte. Auf Händels ganzes Wesen warf dieser ungeheure Erfolg seines Genius lichte Reflexe: eine jugendfrische sonnige Freudigkeit ist über die Werke seines italienischen Aufenthalts ausgegossen. Sie bezeichnen die herrliche Blüte, noch nicht die gereifte Frucht seines Wirkens. In Florenz (Januar bis März 1707) schrieb er eine Reihe von Solokantaten nach Carissimi's Vorbild; in Rom (Weihnachten bis Sommer 1707) drei lateinische Psalmen; nach Florenz zurückgekehrt vollendete er eine Oper „Rodrigo", die ihm viel Geld und Ehre sowie die enthusiastische Verehrung der gefeierten Vittoria Tesi gewann, welche nun nichts mehr als „Händel'sches" sang; im Januar 1708 brachte er die Oper „Agrippina" in Venedig, wo er bis März 1708 weilte, zur Aufführung und lernte Antonio Lotti kennen. Im März 1708 reiste er wieder nach Rom und fand daselbst die wärmste Aufnahme. Er machte die Bekanntschaft Corelli's, komponierte 2 Oratorien italienischen Styls („Il trionfo del tempo e del disinganno", „La resurrezione") und wurde in den Künstler- und Gelehrtenbund der Arkadier aufgenommen. Die musikalische Frucht dieses Umgangs ist das Schäferspiel „Acis, Galathea e Polifemio" 1708 (nicht zu verwechseln mit dem 1720 komponierten „Pastorale" gleichen Namens), welches zu Neapel komponiert wurde. Dorthin war er mit Alessandro Scarlatti, dem geistigen Haupte der italienischen Oper, und dessen Sohn, dem grofsen Klaviermeister, Domenico, an die er sich schon in Rom angeschlossen hatte, im Juli 1708 gereist. Im Herbst 1709 war er wieder in Rom, wo er, angeregt durch die Pifferari, die „sinfonie pastorale" zum Messias koncipierte. Überall liefs er Werke als Zeugen der reichen inneren Anregung zurück, welche ihm das herrliche Land und der treffliche Umgang gewährte.

In Venedig hatte Händel Ernst August von Hannover kennen

gelernt und dieser hatte ihn schon dort an sich zu fesseln gesucht. 1710 reiste er auf seine Veranlassung mit dem Abbate Steffani, dem Hofkapellmeister Ernst August's, über Halle nach Hannover, wo ihm eine vortreffliche, mit französischen Künstlern besetzte Kapelle (besonders gute Hoboisten) zur Verfügung stand. Da Steffani bald darauf Bischof wurde und nach Rom übersiedelte, erhielt Händel die Kapellmeistersstelle, reiste jedoch mit der Bewilligung des Kurfürsten Ernst August, ja auf dessen Anregung nach England. Hier hatte seit Beginn des 18. Jahrhunderts gleichfalls die italienische Oper über alle Ansätze nationaler Kunst den Sieg davon getragen. Händels Ruf war ihm von Italien her vorausgeeilt. In dem Herzog von Manchester besafs er einen gewichtigen Gönner. Die Königin Anna gewann sein Klavierspiel. Unerhört aber war der Enthusiasmus, mit dem des deutschen Meisters in dem kurzen Zeitraum von 14 Tagen zum Teil aus älteren Stücken zusammengestellte Oper „Rinaldo“ aufgenommen wurde; sie ertrug 1500 Lst. (c. 30000 Mark). Nur ungern kehrte Händel nach Hannover zurück. Hier waren die Opernvorstellungen sistiert, der Meister war damit auf die Instrumentalmusik beschränkt. Aus der Zeit dieses Aufenthalts stammen vielleicht die Oboenkonzerte, 10 italienische Kammerduette und 8 deutsche Lieder, der einzige Versuch im Liede. Schon 1712 reiste er mit unbestimmtem Urlaub wieder nach England. Das zur Friedensfeier 1713 komponierte Utrechter Tedeum trug ihm einen bleibenden Jahresgehalt von 200 Lst. ein. In demselben Jahre komponierte er den 100. Psalm („Jubilate“). In beiden Kompositionen ist sein Vorbild Purcell.

Als die Königin Anna 1714 starb, folgte ihr auf dem englischen Throne der bisherige Kurfürst von Hannover, Ernst August, als König Georg I. Ihm zu Ehren komponierte Händel eine Serenate, die sogenannte „Wassermusik“. 1716 ging er im Gefolge des Königs nach Hannover, wo er die Passionsmusik auf einen Text von Brockes komponierte. Von hier aus reiste er nach Halle, um seine Mutter zu besuchen und die alte Heimat wieder zu sehen. Nach seiner Rückkehr über den Kanal war er 3 Jahre der Gast des Herzogs von Chandos, der auf seinem Schlofs Cannons bei London der Kirchenmusik eine glänzende Heimstätte geschaffen hatte. Hier komponierte Händel die beiden Chandos-Tedeums

und 12 Chandos-Anthems, 8 Klaviersuiten, das erste Oratorium „Esther“, und arbeitete das Schäferspiel „Acis und Galathea“ völlig im Sinne des Oratoriums um.

1719 wurde auf dem Heumarkt unter Anregung von Seiten des Hofes die „Königliche Akademie für Musik“ (Royal academie of music) gegründet, und Händel mit der Leitung dieses Instituts betraut. Damit begann für ihn eine Kette von Widerwärtigkeiten, Kämpfen und Bitternissen. Schon nach 8 Jahren, in denen er eine Reihe von Opern komponierte und unter steigendem Beifall aufführte („Radamisto“ 1720; „Muzio Scevola“ (3. Akt); „Floridante“ 1721; „Ottone“ 1722; „Flavio“ 1723; „Giulio Cesare“ 1724; „Tamerlano‘ 1724; „Rodelinde“ 1725; „Scipione“ 1726; „Alessandro“ 1726; „Admeto“ 1727, „Riccardo I.“ 1727; „Siroe“ 1728; „Tolemeo“ 1728) ging das Unternehmen infolge von Intriguen und wegen schlechter Finanzen auseinander, kurz nachdem Händels Hauptrivale Giovanni Battista Buononcini, geboren 1660 zu Modena, seit 1716 in London, hatte das Feld räumen müssen. 1727 erfolgte der Tod des Königs Georg I. Die Krönung des neuen Königs Georg II. gab den 4 Krönungs-Anthems die Entstehung. Das darauf folgende Jahr brachte die Erneuerung der „Academy“. Ein gewisser Heidegger, der bisherige technische Direktor, kaufte das Theater und übertrug Händel die Leitung, der 1729 mit neuem Personal, das er selbst in Italien geworben hatte, die Akademie eröffnete und die Opern „Lotario“ 1729, „Partenope“ 1730, „Poro“ 1731, „Ezio“ 1731, „Sosarme“ 1732, „Orlando“ 1732 zur Aufführung brachte. Seine schroffe Unbeugsamkeit in Sachen der Kunst brachte ihn mit dem Sänger Senesimo in Konflikt und führte dessen Entlassung herbei. Händels zahlreichen Gegnern war dies ein willkommener Anlafs, dem Unternehmen des starrsinnigen Meisters ein Konkurrenz-Unternehmen mit jenem Senesimo und dem weltberühmten Sänger Farinelli gegenüberzustellen, dessen Leitung erst Porpora, später Hasse (s. u.) übertragen wurde. Heidegger war ein zu kluger Geschäftsmann, um jetzt noch an Händel festzuhalten; er räumte sein Theater den Italienern ein und Händel miethete nun das Theater am Coventgarden, das er auf eigene Rechnung führte. Aber die unsäglichen Anstrengungen und Opfer, die es ihn kostete, das Unternehmen durchzuführen (er brachte

unter anderem „Terpsichore" 1734, „Ariodante" 1734, „Alcina" 1735, „Atalanta" 1736, „Ginstino" 1736, „Arminio" 1736, „Berenice" 1737 zur Aufführung), untergruben seine Kraft; er wurde vom Schlage getroffen, erholte sich jedoch und, nachdem das Konkurrenzunternehmen der Italiener in die Brüche gegangen war, versuchte er es abermals mit Heidegger („Faramondo" 1737, „Serse" 1737), dann allein („Jove in Argo", „Imeneo", „Deidamia").

Von 1741 an aber wandte er seine ganze geniale Kraft ausschliefslich der Aufgabe und Form zu, welche er in einer für alle Zeiten mustergültigen Weise zu vollenden berufen war und in welcher er der Klassiker im vollsten Sinne des Wortes geworden ist, dem Oratorium. Händel ist zu dieser Form recht eigentlich durch die Verhältnisse gedrängt worden. Er hatte zwar schon in Italien 2 Oratorien nach dem Vorbild Carissimi's komponiert. Der Aufenthalt auf Schlofs Cannons hatte dem Oratorium „Esther" die Entstehung gegeben, das sich von den italienischen Oratorien durch die reichere Ausstattung mit Chören abhob. Aufgeführt wurde das Oratorium, das gleichsam eine Huldigung für den Geschmack des Herzogs war, nur in dessen Kreise. Seit 1731 bestanden in London Musikkreise, die im Gegensatz gegen die Alleinherrschaft der italienischen Oper die heimische Musik d. i. den Gesang in englischer Sprache pflegen wollten. Diese griffen zu Händels „Esther". Dies gab dem Meister Veranlassung, 1732 das zweite, in Cannons komponierte Oratorium „Acis und Galathea" im Theater zwar mit Scenerie und Dekorationen, aber ohne Aktion, aufzuführen.[1]) Schon ein Jahr darauf folgte „Deborah", das erste Oratorium, in dem der Chor der eigentliche Träger des Ganzen ist; 1733 „Athalia" (für die Universität Oxford); 1736, als die Aufführung von Opern einfach unmöglich wurde, schrieb er das Oratorium „Alexanderfest", dessen Aufführung für den bedrängten Meister einen aufsergewöhnlichen Erfolg bedeutete. Aber erst, als die Oper für ihn völlig aussichtslos wurde, als er sich durch sein Schicksal ganz von derselben abgedrängt sah, gehörte er dem Oratorium ganz. Im Januar 1739 mietete er das Heymarket-Theater, die Stätte seiner Triumphe und

[1]) Zunächst bestimmte hierzu das Verbot des Bischofs von London, wohl aber auch die Rücksicht auf den Chor.

Kämpfe, zur Aufführung je eines Oratoriums in der Woche während der Fastenzeit. Zuerst kam „Saul“ an die Reihe; am 4. April 1739 folgte „Israel in Ägypten; 1740 „L'Allegro il Pensieroso ed il Moderato“. Einen Lichtblick in dem kampfreichen Dasein des von allen Seiten angefeindeten Meisters bildete eine Einladung des Herzogs von Devonshire, Vicekönigs von Irland, nach Dublin. Hier fand am 13. April 1742 die erste Aufführung des „Messias“, den Herder treffend „eine wahre christliche Epopöe in Tönen“ nennt, zum Besten der in Schuldhaft befindlichen Gefangenen statt. In London kam es erst im März 1743 dazu. Nun folgen „Samson“ 1742; „Semele“ 1743; „Joseph und seine Brüder“ und „Herakles“ 1744; „Belsazar“ 1744; das „Gelegentliche Oratorium“ 1745; „Judas Maccabäus“ 1746; „Josua“, „Alexander Balus“ 1747; „Susanna“, „Salomo“ 1748; „Theodora“ 1749; 1751 „Jephta“.

Wie es in der Regel in der Kunst geht, so ging es auch hier: die Werke, die schon darum Händels Meisterschaft bekunden, weil Können und Wollen, Form und Inhalt darin völlig eins sind und sich gegenseitig innig durchdringen, so dafs die Wirkung eine durchaus reine, volle und darum überwältigende ist, der Hörer in die grofsartigen, Völker und Herzen bewegenden Stimmungen durch den Strom der Töne förmlich hineingerissen wird — diese Werke fanden anfänglich nicht den rechten Beifall; die Leute verstanden den gefeierten Meister plötzlich nicht mehr, begriffen die neue Richtung, das neue Kunstwerk nicht. Seit 1746 aber bildeten seine Oratorienaufführungen eine stehende Einrichtung, Höhepunkte im Kunstleben Londons, ja man darf sagen, musikalische Hochfeiern. Händel selbst leitete von der Orgel aus den für jene Zeit gewaltigen Tonkörper (80 Sänger, im Diskant vorwiegend Knaben, 100 Instrumentalisten). Zum Besten der in Schuldhaft befindlichen Gefangenen hatte der Meister zuerst den „Messias“ aufgeführt. Vierunddreifsigmal hat er noch selbst das Werk in London zum Besten des Findlingshospitals geleitet und damit „die Hungrigen gespeiset, die Nackenden bekleidet, die Waisen verpflegt“. Mit dem „Messias“ ist der Meister aus der Kunstwelt geschieden, die Aufführung dieses Werkes, die er am 6. April 1759, 8 Tage vor seinem Tode, leitete, war seine letzte künstlerische That. Bei der Aufführung erhob sich der König und die ganze Zuhörerschaft unwillkürlich unter dem

überwältigenden Eindruck der Stelle „Denn Gott der Herr ist“ etc. im Halleluja.

Seit 1751 war Händel erblindet. Nichtsdestoweniger war er bis zum Ende thätig. Sein Wunsch, er möchte am Charfreitag sterben, damit er seinem Heiland und Erlöser entgegenkommen könne, sollte erfüllt werden. Er starb lebensmüde am Charfreitag dem 14. April 1759. Seine irdischen Reste ruhen in der Westminster-Abtei inmitten der Grofsen der englischen Nation, ein Marmordenkmal von Roubilliac bezeichnet seit 1762 das Grab des Fremden, für dessen Wirken sein eigenes Volk noch nicht die Reife des Verständnisses und den grofsen Sinn besafs; denn es konnte ihn erst voll und ganz verstehen lernen, als ein neuer Geist die engen Schranken und kleinlichen Verhältnisse jener trüben Zeit vom deutschen Boden hinweggefegt hatte, im 19. Jahrhundert.

2. Händels Charakterbild ist teils von Neidern ungerechter Weise verdunkelt, teils von Enthusiasten verzeichnet worden. Die vielen Anekdoten, welche über ihn umlaufen, müssen deshalb vorsichtig aufgenommen und sorgfältig gesichtet werden.

Äufserlich war Händel eine imposante Erscheinung von athletischem Körperbau und gewaltiger Kraft. Bekannt ist sein summarisches Verfahren mit der widerspenstigen Sängerin Cuzzoni. In seinem Wesen hatte er etwas Ursprüngliches und Granitenes, er war recht eigentlich ein Urcharakter. Der hervorstechendste Zug in demselben war eine gediegene, auf sittlichem Grunde ruhende Festigkeit, die neben heftiger Erregbarkeit des Gemüts recht wohl Platz hatte. Vorsichtig und zurückhaltend, wo er sich etwas innerlich noch nicht angeeignet hatte, erschien er zäh bis zum Eigensinn, wenn es galt, das, was er für recht erkannt hatte, festzuhalten. Als ihm z. B. in Italien das Ansinnen gestellt wurde, katholisch zu werden — wohl um leichter fortzukommen — erklärte er: „Ich bin weder geschickt noch geneigt zum Forschen oder Untersuchen in Dingen dieser Art, sondern festiglich entschlossen, als ein Glied derjenigen Gemeinde, darin ich geboren und erzogen bin, zu leben und zu sterben, die Glaubensartikel mögen nun wahr oder falsch sein“. So hafste er auch in der Musik nur das Niedrige und Gemeine und liefs sich nie zur Nachgiebigkeit dagegen bringen, während er gegen das Harmlose stets nachsichtig und tolerant war, ja solche harm-

lose, im Zeitgeschmack liegende Dinge, über die er selbst sarkastisch lächeln mufste, in seinen eigenen Werken unbefangen mitlaufen liefs. Rücksichtslos in der Verteidigung seines Rechtes und seiner Ehre war er nobel und mild gegen Feinde; Klatschereien fanden nie Gehör bei ihm. Vor allem aber ehrt ihn die kindliche Pietät und Sohnestreue, die er bis zuletzt bewahrt hat und die aus derselben Wurzel stammte, wie seine unbeugsame Treue gegen die Kunst.

Der Adel einer durch und durch wahrhaftigen und bei allen Ecken und Kanten eines lebhaften Temperaments durchaus lauteren und grofs angelegten Persönlichkeit konnte den reinen und vollen Ausdruck nicht in der dem Modezwang und der „galanten Sitte“ unterworfenen Form der Oper finden. So ungern sich Händel, schliefslich nur dem Drange der Not gehorchend, von der Oper trennte — sie war es eben doch nicht, worin seine ganze Gröfse und Geistesfülle hätte zur Geltung kommen können. Denn dieser entsprach eigentlich nur der Chorstyl des Oratoriums. Hier legt er stets die ganze gewaltige Persönlichkeit in die Sache; er ist immer grofs; manchmal kann er leer erscheinen, nie klein; breit, nie arm. Dem Epos entsprechend hat sein Styl etwas Heroisches; er entwirft grofse Konturen, aus der Masse zeichnen sich die Individuen in grofsen Umrissen ab, während der dramatische und subjektive Bach diese von innen heraus schildert. Händels Kraft und Gewalt liegt in dem Gestalten des Grofsen, der massigen Seelenstimmungen und der Stimmungen der Massen. Was das religiöse Volk im grofsen bewegt, das hat er mit urkräftiger Frische und Gesundheit in Tönen zum Ausdruck gebracht. Die eigentliche Kultusmusik, die Kirchenmusik im engeren Sinne, lag ihm ferner, so Grofses er gelegentlich auch auf diesem Gebiete geschaffen hat (aufser den 2 Passionen, den Chandos-Anthems, dem Utrechter und Dettinger (1784) Tedeum das „Trauungs-Anthem“ zur Hochzeit seiner Schülerin, der Prinzessin Anna 1734, die „Trauerhymne“ auf den Tod der Königin Karoline 1737 u. a. m.). Auch die Instrumentalmusik verdankt ihm Werke von lichter Schönheit, reichem Gehalt und kräftiger Plastik (Suiten, Orgelkonzerte u. s. f.), aber sie war noch nicht zur vollen Selbständigkeit herangereift. Was Händels Gröfse kennzeichnet, was allen seinen Werken sein persönliches Gepräge aufdrückt, kommt im Oratorium am gewal-

tigsten zum Ausdruck. Die Form ist mit Ernst des Gefühls und Gröſse des Gedankens gesättigt, kraftdurchweht bei aller Lieblichkeit und Anmut; die klassische Rundung und lichte Klarheit der Formgebung, unbeschadet der künstlerischen Tiefe und Strenge, die Volkstümlichkeit und Verständlichkeit, vereint mit vornehmer Künstlergesinnung, lassen Händels Oratorien noch immer als die besten und dankbarsten Aufgaben aller besseren volkstümlichen Musikvereinigungen erscheinen. Eine hohe Weihe, die mit den Werken sich auf Lehrer und Lernende, Zuhörer und Ausübende, legt, lohnt reichlich die Mühe, welche der strenge Meister, der seiner Kunst nichts vergiebt, von seinen Jüngern verlangt. — Schon der Stimmumfang, die Tonlage, die Faſslichkeit und Durchsichtigkeit seiner Oratorien eignen diese für das Studium der Dilettanten. Er ist — und wird es immer bleiben — der Klassiker des Oratoriums; in der Oper muſs er, obschon der Gröſste unter seinen Zeitgenossen, doch anderen die Palme reichen; im Epos ist er unerreicht, und Mendelssohns „Paulus" und „Elias" sind bei aller Schönheit und Selbständigkeit doch eben Nachbildungen von Händels Mustern.

2. Johann Sebastian Bach.[1]

1. Johann Sebastian Bach wurde am 21. März 1685 zu Eisenach geboren, wo sein Vater Johann Ambrosius Bach „Hof- und Stadtmusikus" war. Die Ahnen und fast sämtliche Verwandten waren ebenso eifrige als tüchtige Musiker. Das kernfeste Geschlecht war schon vor 1550 im Thüringischen ansässig. Veit Bach, der Stammvater der Bach'schen Musikerfamilie, hatte sich zeitweise in Preſsburg niedergelassen, so lange der Protestantismus in den Ostländern in Blüte stand.

---

[1]) **Quellen:** *Johann Sebastian Bach's Werke.* Ausgabe der Bachgesellschaft. Leipzig. Breitkopf und Härtel. Ebenda: Gesamtausgabe für den praktischen Gebrauch. — Forkel, *Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Werke.* Leipzig. 1802, 1855. — Hilgenfeld, *J. S. Bachs Leben, Wirken und Werke.* Leipzig. 1850. — C. Bitter, *J. S. Bach.* Berlin. 1865. 2. Aufl. Dresden. 1880. — Ph. Spitta, *J. S. Bach.* I. Leipzig. 1878. II. 1880. — Ph. Spitta, *Joh. Seb. Bach.* Leipzig (1879). Sammlung musik. Vorträge No. 1. — C. von Bruyk, *Technische und ästhetische Analysen des wohltemperierten Klaviers.* 2. Aufl. Leipzig. 1896. — H. Riemann, *Katechismus der Fugenkomposition.* Leipzig. 1890. *(Analyse des „Wohltemperierten Klaviers").*

war aber nach Thüringen zurückgekehrt, als die Gegenreformation unter Kaiser Rudolph II. (1576—1612) dem Protestantismus an die Wurzel ging. Von Profession ein Bäcker, später Müller, pflegte er eifrig Musik, wie Philipp Emanuel Bach, sein Urenkel, erzählt; er hatte „sein meistes Vergnügen an einem Cythringen (Guitarrenart) gehabt, welches er auch mit in die Mühle genommen, und unter währendem Mahlen darauf gespielet. Es mufs doch hübsch zusammengeklungen haben! Wie wohl er doch dabei den Takt sich hat imprimieren lernen. Und dieses ist gleichsam der Anfang zur Musik bei seinen Nachkommen gewesen.“ Seinen Sohn „Hans“ (Johann Bach), der besondere Neigung zur Musik an den Tag legte, liefs er einen „Spielmann“ werden und that ihn zu Kaspar Bach, dem Ratsmusiker zu Gotha, einem Repräsentanten des echten deutschen Türmer- und Kunstpfeifertums. Von seinem Sohne Christoph, der gleichfalls Kunstpfeifer wurde, stammte das Zwillingspaar Johann Christoph Bach, der angesehene Motettenkomponist (S. 295), und Johann Ambrosius Bach, der Vater unseres Bach. Dieser war 1667 als Ratsmusiker in Erfurt angestellt und hatte sich am 8. April 1668 mit Elisabeth Lämmerhirt verheiratet. 1671 siedelte er nach Eisenach über, wo die Familie allmählich auf 6 Söhne und 2 Töchter anwuchs.

Begabung und Neigung zur Musik hat Bach also als Erbe von den Ahnen empfangen. Nie hat er eigentlich in einer andern Welt gelebt, als in der Welt der Töne: im Vergleich mit Händel's Entwickelung, welche dem Studium der grofsen Welt wie der Meisterwerke seiner Zeit zugewendet war und in der Ineinsbildung der vorhandenen Kunstrichtungen zu einem das Gepräge seiner Individualität tragenden Händel-Styl bestand, ist Bachs Entwickelung vorwiegend eine organische Entfaltung des Anererbten, die selbstverständlich die aufmerksame Beachtung und Aufnahme des Grofsen und Guten, das die Zeit bot, nicht ausschliefst, aber doch immer nur das sich assimilierte, was ihr gerade förderlich und Bedürfnis war. Daher zeigte Bach nie einen auffallenden Drang in die Ferne. Sein Wesen ist viel subjektivistischer als das Händels, sein Leben fliefst verhältnismäfsig geräuschlos dahin, in stetigem innerem Wachstum, reich an Freud und Leid eines gemütvollen Familienlebens. Er bedurfte mehr nur der Anregung, weniger der eigentlichen Schulung; er ist, so viel er auch

durch den Aufblick zu andern und durch das Studium anderer gelernt hat, doch wesentlich Autodidakt.

Frühe schon verlor er die Mutter. Von 8 Kindern hatten die Eltern nur 3 am Leben behalten. Der älteste Sohn, Johann Christoph, welcher (seit 1686) 3 Jahre lang den Unterricht Pachelbels in Erfurt genossen hatte, wurde erst in Arnstadt, dann 1690 in Ohrdruff als Organist an der Stadtkirche angestellt. . Der zweite Sohn, Johann Jakob, fuhr in die Weite, er zog als Hautboist mit dem genialen Schwedenkönig Karl XII. zu Felde und starb als K. schwedischer Kammermusikus in Stockholm.

Johann Sebastian, der jüngste unter den Brüdern, mag nach dem Tode der Mutter viel sich selber überlassen geblieben sein. Die Natur des Thüringerlandes, voll landschaftlicher Reize und reich an Sagen und Erinnerungen, mag auf das Kind nicht ohne Einfluſs gewesen sein, zumal da dasselbe von Haus aus ein beschaulich sinniges Wesen gehabt haben muſs. Der Vater nahm den Kleinen wohl öfter mit, wenn er über Feld muſste, und da mag derselbe von Luther gehört haben, der auf der Wartburg die Bibel übersetzt, vom Tannhäuser, vom Landgrafen Hermann und all den Helden und Geschichten, die mit dem Namen der Wartburg verknüpft sind.

Leider starb der Vater schon 1695, als Johann Sebastian Bach erst 10 Jahre alt war. Der Bruder Johann Christoph nahm sich der Erziehung des Kleinen an und hielt ihn einfach und streng, wie es durch das bürgerliche Herkommen begründet war.

Neben dem trefflichen Schulunterricht, welchen Sebastian Bach auf dem Lyceum zu Ohrdruff erhielt, wurde er von seinem Bruder, der im Orgelspiel Pachelbels Unterricht genossen hatte, in der Musik unterrichtet.

Mit welchem Eifer und mit welch ausdauerndem Fleiſse der Knabe der Musik zugethan war, zeigt der Umstand, daſs er ein Notenbuch, welches ihm der Bruder aus musikalisch-pädagogischen Gründen vorenthielt, hinter dem Rücken desselben beim fahlen Mondenschimmer abschrieb.

Durch Vermittlung des Kantors am Lyceum zu Ohrdruff, Elias Herda, trat der junge Sebastian im April 1700 in den Chor der Michaelisschule zu Lüneburg ein, in welchem er, da er seine schöne Sopranstimme bald nach seinem Eintritt

verlor, wohl als Violinist und Cembalist (letzeres beim Generalbafsspielen), sowie auf der Orgel verwendet wurde. Hier erhielt er, ohne Zweifel sofort nach seinem Eintritt, einen Platz am Klosterfreitisch und ein kleines Gehalt von 12 Groschen bis zu 1 Thaler monatlich. Mit der kirchlichen Musik wurde er, da der Chor reichlich zu thun hatte, frühe vertraut und im Orgelspiel hatte er an dem Organisten Georg Böhm, welcher der norddeutschen, durch Sweelinck bestimmten Schule, angehörte, ein vortreffliches Vorbild.

Die ausgedehnten verwandtschaftlichen Beziehungen der Bach'schen Familie veranlafsten mancherlei Ausflüge. Tiefe Eindrücke hinterliefsen im Gemüte des Jünglings seine Besuche in Hamburg, das 5 Meilen von Lüneburg entfernt liegt, und wo wahrscheinlich während dieser Zeit Johann Ernst Bach, ein Bruderssohn Sebastians sich studienhalber aufhielt. Den jungen Pilger, der seine Ausflüge selbstverständlich zu Fufse und mit den bescheidensten Mitteln machte, zog nicht der Glanz der Hamburger Oper an, die damals in ihrer Blüte stand, sondern der Name des hochgefeierten Orgelspielers Johann Adam Reincken (S. 298). In ihm, dessen Spiel der Jüngling mit Andacht lauschte, berührte ihn unmittelbar die ernste Romantik jener norddeutschen Kunst, die es vor allem auf Klangreichtum, Farbenfülle der Harmonie, blühende Ornamentik des Figurenwerkes absah, und in Bach's Kunst sich mit der Sicherheit und Klarheit des Pachelbel'schen Formenbaus so wundersam vermählte.

Von bedeutsamem Einflufs auf die musikalische Phantasie des jungen Bach waren wiederholte Ausflüge nach Celle, wo die französische Tanzmusik und Kammermusik durch die herzogliche Kapelle eifrig gepflegt wurde und sich dem jungen Bach Gelegenheit bot, die Werke eines Couperin, Marchand, Nivers, d'Anglebert, Clairembault u. a. kennen zu lernen und sich mit der französichen Manier der scharfen Pointierung in der Musik vertraut zu machen.

Im Jahre 1703 finden wir Bach als Violinisten an der Kapelle des Herzogs Johann Ernst zu Weimar, in welcher Stellung er wiederum Gelegenheit hatte, eine Fülle von Instrumentalmusik kennen zu lernen.

Schon im August 1703 trat er die Stelle eines Organisten an der neuen Kirche zu Arnstadt an. Diese Stellung ent-

sprach seiner Eigenart, denn Neigung, Studium, Erziehung und anererbte Auffassung der Kunst wiesen Bach zur Kirchenmusik. So wenig er die grofsen Erscheinungen der Zeit aufser Acht liefs, so aufmerksam er sie vielmehr studierte und in seine Eigenart aufnahm, so sehr konzentrierte sich sein innerstes Interesse auf die Orgel und die Kirchenmusik. Dem Flitter und Glanz der Oper blieb er innerlich ferne, sein streng gediegener, protestantisch-bürgerlicher Sinn sträubte sich wohl dagegen. Nichtsdestoweniger hat er die Errungenschaften, welche die Oper auf dem Gebiete der Instrumentalmusik und des Gesanges aufzuweisen hatte, in vollem Mafse gewürdigt und sich für seine Zwecke nutzbar gemacht, wie sein Verhältnis zu Hasse und überdies seine Kantaten und Passionsmusiken hinlänglich beweisen.

In seiner Stellung zu Arnstadt hatte Bach reichlich Gelegenheit, sein Kompositionstalent auszubilden und zu bethätigen: nicht nur war er dienstlich sehr wenig (nur dreimal in der Woche) in Anspruch genommen, sondern er hatte auch durch seine amtliche Verbindung mit dem Sängerchor Anlafs, eigene Arbeiten aufzuführen. In diese Zeit fällt die erste Bearbeitung der Osterkantate: „Du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen". Früchte der Arnstädtor Zeit sind ferner das „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo" (Capriccio auf die Abreise seines geliebten Bruders), komponiert zum Abschied des Bruders Johann Jakob, der mit Karl XII. zu Felde zog, recht ein Beweis dafür, „wie unsrem Meister alles, was er Bedeutungsvolles im engen Familienkreis erlebt, zum goldnen Klange wird".[1]) Weiter stammen aus der Zeit des Arnstädter Aufenthaltes das „Capriccio: In honorem Joh. Christoph. Bachii", das dem brüderlichen Lehrer zu Ohrdruff von der dankbaren Pietät des Schülers Kunde geben sollte, einige Fugen (C moll) und wohl, wenigstens dem Entwurfe nach, verschiedene Orgelchoräle.

Die amtliche Stellung wurdo mit der Zeit für Bach, der nicht der Mann war, der strengen Kunst um der „Gemeinde willen" Abbruch zu thun und der mit seinen 18 Jahren auch noch nicht gelernt hatte, sich Ansprüchen zu beugen, die, wenn auch von anderem Standpunkte aus noch so berechtigt,

[1]) Spitta a. a. O. I, S. 318 ff.

seinen künstlerischen Anschauungen zuwiderliefen, unhaltbar. Die Gemeinde wurde, wie das gegen ihn aufgenommene Protokoll des Konsistoriums ausweist, durch „die vielen wunderlichen variationes und frembden Töne, die er in die Choräle mischte, confundiret". Mit dem Dirigenten des Chors überwarf er sich. Dazu kam, dafs er es wagte, „eine frembde Jumpfer zum Singen auf das Chor zu bieten", um den Arnstädtern zu zeigen, was Gesang sei; endlich gab eine Urlaubsüberschreitung den Ausschlag. Um den berühmten Dietrich Buxtehude, Organisten in Lübeck (S. 299), zu hören, war er nämlich mit vierwöchentlichem Urlaub zu Fufs die 60 Meilen gepilgert, um „ein und andres in seiner Kunst zu begreifen"; viel konnte Bach bei dem grofsen nordischen Meister, der namentlich auch in der Kantatenform für seine Zeit grofs dasteht, lernen, und so verlängerte sich denn der Aufenthalt, der vierwöchentliche Urlaub wurde um das dreifache überschritten. Nun gab es, und vom Standpunkt des Arnstädter Konsistoriums gewifs mit Recht, unliebsame Vernehmungen vor Konsistorium und Rat, welche dem gekränkten Meister einen Antrag der Stadt Mühlhausen hoch willkommen erscheinen liefsen. Im Juli 1707 trat er daselbst als Nachfolger von Johann Georg Ahle ein. Mühlhausen, die Geburtsstadt Johann Eccards, hatte den Namen einer Pflegestätte guter und ernster Kirchenmusik.

Hier gründete Bach den häuslichen Herd und verheiratete sich mit Maria Barbara Bach, der Tochter des Organisten Johann Michael Bach. Aus dieser Ehe wurden ihm vier Söhne geboren, Wilhelm Friedemann, Karl Philipp Emanuel, Johann Gottfried, Leopold August. Wir haben keine Familienchronik über Bachs erstes Glück. Wer in Tönen zu lesen versteht, dem erzählen Bachs kleine und grofse Präludien beredt und warm von Glück und Leid eines gemütvollen, innerlich reichen Familienlebens.

Im Beruf gab es freilich bald die alten Reibungen; Bach erkannte, wie er in seinem Promemoria an den Rat ausspricht, als den „Endzweck seines Lebens" „eine wohlzufassende Kirchenmusik zu Gottes Ehren"; diese Aufgabe fafste er mit künstlerischer Hochherzigkeit auf. Aber allerlei Zwistigkeiten in der Kirchengemeinde zwischen Orthodoxen und Pietismus erschwerten wohl unserem Bach seine Aufgabe, der, wiewohl selbst einem fanatischen und formelmäfsigen Luthertum abhold

und innerlich einem warmherzigen, evangelischen Christentum zugethan, doch viel zu sehr Künstler war, um sich mit dem gegen die Kunst auch in der Kirche zum mindesten indifferenten Pietismus befreunden zu können, und viel zu fest und treu an der Art der Väter hielt, um den orthodoxen Geistlichen irgendwie Opposition zu machen, andererseits zu sehr in der Musik lebte, um sich tiefer auf den Kern des theologischen Streits einzulassen. Mit Freuden folgte er daher einem Rufe, der ihn aus allen diesen Schwierigkeiten herausrifs. Schon 1708 verliefs er Mühlhausen und kam nach Weimar als „Kammermusikus und Hoforganist“ des Herzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar.

In der letzten Zeit des Arnstädter oder in der ersten des Mühlhausener Aufenthalts, noch unter dem Eindruck der Buxtehude'schen Kunst sind eine Fuge in A-moll, die Phantasie in G-dur, eine Fuge in G-dur entstanden, ebenso ein Präludium mit Fuge in Es-dur, das Frobergers Einflufs verrät, und eine konzertmäfsig gehaltene, wiederum an Buxtehude's Kompositionsweise sich anlehnende Orgelkomposition in C-dur. Aus der Mühlhausener Zeit stammen eine Kirchenkantate, die Bach für den Chor in Langula komponierte, die sogenannte Ratswechselkantate und eine auf die zweite Verehelichung des Pfarrers Stauber komponierte Hochzeitskantate („Der Herr denket an uns“), die sich noch an die bisherige Weise der Kantatenkomposition anschliefsen.

In Weimar verlebte Bach die glücklichste Zeit seines Lebens. Der Herzog, ein ernst gerichteter und streng kirchlich gesinnter Mann, legte einen ganz besonderen Nachdruck auf die Kirchenmusik. Demgemäfs fand Bach den Boden am Hofe wie beim Publikum für seine Bestrebungen wohl vorbereitet.

In der Hofkirche („Weg zur Himmelsburg“) stand ihm eine tüchtige, wenn auch nicht eben glänzend ausgestattete Orgel zu Gebot, im Umgang mit den Musikern der Kapelle, in erster Linie mit dem Organisten an der Stadtkirche, Johann Gottfried Walther und dem Kantor Reineccius, wohl auch mit Joh. Samuel Drese, dem invaliden Kapellmeister und Georg Friedrich Strattner fand er mannigfache Anregung und Förderung. Der neunjährige Aufenthalt zu Weimar kam in erster Linie dem Orgelspiel und der Orgelkomposition Bach's

zu gut. „Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen feuerte ihn an, alles Mögliche in der Kunst, die Orgel zu handhaben, zu versuchen. Hier hat er auch die meisten seiner Orgelstücke gesetzt" (3 Präludien aus G-dur, A-moll, C-dur; Phantasie in C-dur; 8 Präludien und Fugen: G-moll, E-moll und Tokkate und Fuge in D-moll, D-dur, G-dur, G-moll, die berühmte A-moll-Fuge). Während der Weimarer Zeit studierte Bach mit Energie die Italiener: er übertrug 16 Violinkonzerte Antonio Vivaldi's auf's Klavier, 3 auf die Orgel, und der Einfluſs der italienischen Konzertform verrät sich wieder in eigenen Kompositionen (Concerto in C-moll, Tokkata und Fuge in C-dur u. a.). Mit demselben Eifer versenkte er sich in die italienischen Muster der Orgelkomposition eines Frescobaldi und Legrenzi, verarbeitete das Neue, das er darin gefunden, wieder in selbständiger Weise (Alla breve in D dur, Orgelfuge über ein Thema von Legrenzi). So arbeitete er sich in Weimar zur vollen Meisterschaft durch, indem er überall lernte und alles, was er, sei es von den Franzosen, sei es von den Italienern, übernahm, in die eigene, urkräftige und genial-schöpferische Individualität auflöste (die Meisterschaft bekunden der C-moll-Passacaglio, die Fugen in A-dur, C-moll, F-moll, F-dur).

Von dem tiefen Ernste und der zarten Pietät, mit welcher er den Choral künstlerisch bearbeitete und von Künstlern in der Kirche behandelt wissen wollte, giebt das „Orgelbüchlein" Zeugnis, das er seinem Sohne Friedemann (zum Unterricht) geschrieben hat.

Von Kantaten fallen in die Weimarer Zeit, und zwar in die erste Hälfte: „Nach dir, Herr, verlanget mich". „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir", „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit"; in die zweite Hälfte die auf Neumeister'sche Texte komponierten Kantaten: „Uns ist ein Kind geboren", „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt", „Ich weiſs, daſs mein Erlöser lebt", „Nun komm' der Heiden Heiland", „Wer mich liebt"; ferner die auf S. Frank'sche Texte komponierten: „Ich hatte viel Bekümmernis", „Himmelskönig, sei willkommen", „Barmherziges Herze", „Der Himmel lacht, die Erde jubiliret", „Komm, du süſse Todesstunde", „Ach ich sehe, jetzt da ich", „Wachet, betet, seid bereit", „Nur jedem das Seine", „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn", „Tritt auf die Glaubensbahn",

„Mein Gott, wie lang', ach, lange", „Alles, was von Gott geboren". In allen diesen Kantaten liegt der Schwerpunkt noch im Sologesang (Recitativ, Arie, Duett etc.).

Auch für das Klavier war Bach in dieser glücklichsten und sonnigsten Zeit seines Lebens nicht müfsig (Klavierfugen in A-dur, D-dur, A-moll: 4 Phantasien in G-moll, H-moll, A-moll, D-dur; 3 Tokkaten in D-moll, G-moll, E-moll u. a.).

Von Weimar aus verbreitete sich Bachs Ruhm nach allen Seiten. Er machte Konzertreisen nach Kassel, Halle, Leipzig, nach Meiningen, nach Dresden 1717, wo er bei Hofe mit Marchand, dem damals berühmten Klaviervirtuosen, zusammentraf und diesen zu einem musikalischen Wettstreit aufforderte, welchem sich Marchand jedoch durch plötzliche Abreise entzog. Das Jahr 1717 brachte ihm Ruf und Titel eines Organisten und fürstlichen Kapellmeisters von Köthen; hier verlor er 1720 die Gattin. Die Rücksicht auf die Kinder nötigte ihn zu einer zweiten Heirat; die zweite Gattin, Anna Magdalena Wülkens, ist ihm die treue Gehülfin geworden in dem bitteren Leide, an dem Bachs späteres Familienleben überreich gewesen ist. Sie besafs ein warmes Verständnis für Bachs musikalisches Schaffen, er selbst leitete ihre Ausbildung. Das „Klavierbüchlein von Anna Magdalena Bach" (1722) mit den 24 leichten Klavierstücken ist ein Stück Tagebuch, verständlich wiederum dem, der in Tönen zu lesen versteht; schon die Titel „Anticalvinismus", Antimelancholicus", „Christenschule" lassen uns erraten, welche Rolle die Kunst im häuslichen Leben Bachs gespielt hat.

Ebenso ist ein Tagebuch aus schöner Zeit das zweite Buch, das den Namen der Frau Bach trägt, mit dem schönen C-dur-Präludium, den Liedern: „Gieb dich zufrieden", „Dir, dir, Jehovah" und „Schlummert ein ihr matten Augen", „Erbauliche Gedanken eines Tabakrauchers", aus denen der liebewarme Sinn des erzdeutschen, gemütvollen Hausvaters uns treuherzig anblickt.

In diese Zeit fällt eine Reise nach Hamburg, wo sich Bach um die Organistenstelle an St. Jakob bewarb; diese Reise brachte ihm zwar nicht die Stelle, aber dafür die gröfste Anerkennung, die es für einen Bach gab. Als er nämlich über den Choral „An Wasserflüssen Babylons" phantasiert hatte, fiel ihm der greise Reincken, um dessentwillen der junge

Bach dereinst so manches mal von Lüneburg nach Hamburg gepilgert war, um den Hals mit den Worten: „Ich glaubte, diese Kunst wäre gestorben, nun ich sehe, dafs sie noch lebt, will ich mit Freuden heimgehen".

Zeugen des innerlich wechselvollen, freuden- und leidenreichen Köthener Aufenthalts sind an Kantaten: „Wer sich selbst erhöhet" und „Das ist je gewifslich wahr"; an Orgelkompositionen: eine Fuge in G-moll; für Klavier das „Klavierbüchlein für Friedemann Bach" (Übungsstücke in systematischer Ordnung), die gleichfalls Unterrichtszwecken dienenden „Inventionen" und „Sinfonien", Sonaten in A-moll und C-dur; für Violine: 6 Sonaten für Violine und obligates Klavier, Sonaten für Gambe und obligates Klavier, für Flöte und obligates Klavier, 3 Sonaten und 3 Suiten für Violine solo, Violoncello solo, Konzerte für Violine, für den Flügel u. s. f. — vor allem das „Wohltemperierte Klavier" (1722) und die „Französischen Suiten", mit welchen zwei Meisterwerken Bach die volle Höhe der Meisterschaft erreicht hat. Von nun an hat er wohl an Vertiefung und Konzentration noch zugenommen, im technischen Vermögen konnte er nicht mehr weiter fortschreiten.

1723 bezog er die letzte Station seines Lebens, indem er Kuhnaus Nachfolger im Kantorat an der Thomasschule zu Leipzig wurde.

Die neue Stelle bot dem nunmehr 38jährigen Meister nicht blofs eine behäbige bürgerliche Existenz, sondern sie eröffnete ihm auch die Möglichkeit, sich mit ganzer Kraft derjenigen Aufgabe zu widmen, zu welcher er sich vor andern berufen wufste und welche er als seine Lebensaufgabe betrachtete: der Pflege und Ausbildung der Kirchenmusik. Das Institut der Thomasschule diente wesentlich kirchenmusikalischen Zwecken; aus den Alumnen der Schule wurden die Kirchenchöre der Stadt Leipzig gebildet. Wohl war das Institut sowohl in musikalischer als in disziplinärer Hinsicht zu der Zeit, als Bach sein Amt antrat, ziemlich verwahrlost; auch war das ihm zur Verfügung gestellte Material ziemlich dürftig: aufser dem Chor der Schüler, die er sich überdies immer erst selbst heranzuschulen hatte, stand ihm ein Orchester von 4 Stadtpfeifern und 3 Kunstgeigern zu Gebot. Aber ein Mann von so bedeutendem künstlerischem Ansehen, wie Bach, konnte

hoffen, in den Kreisen der Studierenden freiwilligo Kräfte zu gewinnen. Bestand doch unter den Studenten der von Telemann gegründete Musikverein (collegium musicum), dessen Leitung Bach 1729 übernahm. Zudem brachten ihn schon seine amtlichen Verpflichtungen, vermöge deren or an den hohen kirchlichen Festen und bei offiziellen Akten als Universitätsmusikdirektor an der Universitätskirche zu fungieren hatte, ohnedies in Berührung mit den Kreisen der Universität. Als Kantor hatte Bach, neben einigen Stunden Unterricht im Lateinischen, von denen er jedoch später befreit wurde, hauptsächlich den Gesangunterricht an den oberen Klassen der Thomasschule zu erteilen und überhaupt den gesamten Musikunterricht an der Anstalt, bei welchem er von 4 Chorpräfekten unterstützt wurde, zu überwachen. Dazu kam die Leitung bezw. Überwachung der aus den Thomanern gebildeten Kirchenchöre, welche in 4, zuweilen in 5 Kirchen der Stadt die Chorgesänge beim Gottesdienst auszuführen hatten. In der Thomaskirche, in der Nikolaikirche, sowie bei solennen Leichenbegängnissen und Hochzeitsfeierlichkeiten hatte der Kantor selbst zu dirigieren; im übrigen konnte er sich durch einen Chorpräfekten vertreten lassen, jedenfalls aber hatte er stets die aufzuführende Musik zu bestimmen. So verlieh dem Kantor schon seine amtliche Stellung einen bedeutenden, mafsgebenden Einflufs auf die Kirchenmusik der Stadt Leipzig, und von dieser Seite hat Bach denn auch seine Stellung wesentlich aufgefafst, wie er sich stets als director musices unterzeichnete, das Schulamt abor als Nebenamt ansah.

Auch soine schaffende Thätigkeit ging in den nächston Jahren fast ausschliefslich in dem Dienste der Kirche auf: nicht weniger als 266 Kantaten hat Bach in Leipzig komponiert, wovon bis jetzt ungefähr 210 bekannt geworden sind; im ersten Jahr seiner Wirksamkeit enstandon aufser dem grofsartigen Magnifikat (für 5stimmigen Chor, Streichquartett, 2 Oboen, 3 Trompeten, Pauke und Orgel) und der Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis die Kantaten:[1]) „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“, „Die Elenden sollen essen“, „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“, „Ein ungefärbt' Gemüte“, „Ärgre dich nicht, o Seele“, „Ihr, die ihr euch nach Christo

[1]) Nach der von Spitta hergestellten Reihenfolge.

nennet", „Preise. Jerusalem, den Herrn" (zur Feier der Ratswahl), „Höchst erwünschtes Freudenfest" (zur Einweihung der neuen Orgel in Störenthal bei Leipzig), „Christen, ätzet diesen Tag in Metall und Marmorsteine", „Dazu ist erschienen", „Sehet, welch' eine Liebe"; 1724 folgten die Kantaten: „Singet dem Herrn ein neues Lied", „Sie werden aus Saba alle kommen", „Erfreute Zeit im neuen Bunde", „Christ lag in Todesbanden" (Osterfest), „Erschallet, ihr Lieder" (Pfingstfest), „O heil'ges Geist- und Wasserbad" (Trinitatisfest), „Schau, lieber Gott, wie meine Feinde", „Mein liebster Jesus ist verloren", „Jesus schläft, was soll ich hoffen", „Du wahrer Gott und Davidssohn", „Weinen, klagen, sorgen, zagen", „Siehe zu, daſs deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei", „Lobe den Herrn, meine Seele". Zwischen 1724—1727: „Was ist der Mensch, das Erdenkind" (1725), „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn", „Herz und Mund und That und Leben", „Herr Gott, dich loben wir", „Herr, wie du willst, so schick's mit mir", „Alles nur nach Gottes Willen", „Nimm, was dein ist und gehe hin", „Leichtgesinnte Flattergeister", „Halt' im Gedächtnis Jesum Christ", „Du Hirte Israels", „Wo gehst du hin", „Wahrlich, wahrlich ich sage euch, so ihr den Vater bitten werdet", „Sie werden euch in den Bann thun", „O Ewigkeit, du Donnerwort", „Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe", „Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz", „Thue Rechnung, Donnerwort", „Herr, gehe nicht ins Gericht", „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei, wie mein Schmerz", „Du sollst Gott, deinen Herrn lieben", „Liebster Gott, wann werd' ich sterben", „Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende"; 1728: „Wer nur den lieben Gott läſst walten"; 1728—29 fällt aller Wahrscheinlichkeit nach die Matthäus-Passion, die am 15. April 1729 zum erstenmal aufgeführt wurde; 1729 und 1730 folgen die Kantaten: „Ehre sei Gott in der Höhe" (Fragment), „Gott, wie dein Name", „Ich steh mit Einem Fuſs im Grab", „Sehet, wir gehen hinauf", „Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen"; 1731—34: „Ich bin vergnügt", „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte", „Man singet mit Freuden", „Ich habe meine Zuversicht", „Geist und Seele sind verwirret", „Wer weiſs, wie nahe mir mein Ende", „Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust"; die Choralkantaten (1731): „Der Herr ist mein getreuer Hirt", „Ich

ruf' zu dir, Herr Jesu Christ", „Gelobet sei der Herr, mein Licht und Leben"; 1732: „Lobe den Herren, den mächtigen"; 1734: „Zu allen meinen Thaten", „Nun danket alle Gott", „Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut", „Wachet auf, ruft uns", „Es ist der Herr", „Was Gott thut, das ist wohlgethan", „Christus, der ist mein Leben"; ferner die Kantaten: „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben", „Es ist nichts gesundes", „Wer da glaubet", „Ich glaube, Herr", „Dem Gerechten wird das Licht", „Ein' feste Burg". — Die Solokantaten: „Was soll ich aus dir machen", „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht", „Ich will den Kreuzstab", „Jauchzet Gott in allen Landen", „Ich habe genug", „Falsche Welt, dir trau ich nicht", „Widerstehe doch der Sünde", „Schlage doch, gewünschte Stunde". Das Jahr 1735 bringt 20 Kantaten: „Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit", „Gott fähret auf mit Jauchzen", „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten", „Also hat Gott die Welt geliebet", „Auf Christi Himmelfahrt", „Ich bin ein guter Hirte", „Es ist euch gut", „Bisher habt ihr nichts gebeten", „Gott, der Herr, ist Sonne und Schild", „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden" (1736), „Es wartet alles auf dich", „Wer Dank opfert, der preiset mich"; 1738—41: „Freue dich, erlöste Schaar", „Gott ist unsre Zuversicht", „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe". Endlich die 35 Choralkantaten, die im Zeitraum von 1735—1744 entstanden sein dürften: „Ach Gott, vom Himmel sieh' darein", „Ach Gott, wie manches Herzeleid", „Ach Herr, mich armen Sünder", „Ach, lieben Christen, seid getrost", „Ach, wie nichtig, ach wie flüchtig", „Allein zu dir, Herr Jesu Christ", „Aus tiefer Not schrei' ich zu dir", „Christum wir sollen loben schon", „Christ unser Herr zum Jordan kam", „Das neugeborne Kindelein", „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ" (1744), „Erhalt' uns Herr bei deinem Wort", „Gelobet seist du, Jesu Christ", „Herr Christ, der einig Gottessohn", „Herr Gott, dich loben alle wir", „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut", „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott", „Ich freue mich in dir" (1735), „Ich hab in Gottes Herz und Sinn", „Jesu, der du meine Seele", „Jesu, nun sei gepreiset" (1736), „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen", „Mache dich, mein Geist, bereit", „Meinen Jesum lafs ich nicht", „Meine Seele erhebet den Herren", „Mit Fried' und Freud'

ich fahr dahin", „Nimm von uns Herr, du treuer Gott", „Nun komm', der Heiden Heiland", „Schmücke dich, o liebe Seele", „Was frag' ich nach der Welt" (1736), „Was mein Gott will, das gscheh' allzeit", „Wie schön leuchtet der Morgenstern", „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält", „Wohl dem, der sich auf seinen Gott", „Wo soll ich fliehen hin" (1735).

In diesen Kantaten steht Bach als der Schöpfer eines eigentümlichen und einzigartigen protestantischen Kirchenstyls vor uns. In musikalischer Hinsicht beweisen sie alle eine ungemeine Gestaltungskraft und Formbeherrschung: ob sich Bach an die ältere Kantatenform anschliefst, wie in seinen früheren, oder ob er die italienischen Formen des Kirchenkonzerts und der Arie in seinen aus dem Orgelstyl herausgeborenen Kantatenstyl einschmilzt, oder ob er das Kirchenlied zur Kantate ausgestaltet, die ehrwürdige Weise bald mit dem Blätter- und Blütengeranke edelster Polyphonie umkränzond, bald in das fein ausgeführte kontrapunktische Kunstwerk einflechtend, immer zeigt er sich als den Meister, der mit sicherer Hand und edlem Geschmack gestaltet und selbst aus dürftigen Elementen Neues und Grofses bildet. In kirchlicher Beziehung stehen die Choralkantaten am höchsten, weil hier die Kunst die richtige Stellung zu dem objektiv-kirchlichen Element, dem Gemeindelied einnimmt. Während die ältere Kirchenkantate und das Kirchenkonzert in den Kultus etwas fremdes, von ihm nicht unmittelbar gefordertes hineinzwängt, giebt die Choralkantate Bachs dem, was die Gemeinde singend bekennt, nur erhöhten, künstlerischen Ausdruck. Indem sie die Gemeindeweise in den Goldrahmen edelster Kunst einfafst, stellt sie nicht ein absolut neues, sondern die höchste, künstlerische Verklärung des Chorals, den Choral auf höherer Potenz, dar.

Aufser fünf vollen Jahrgängen von Kirchenmusik schuf Bach eine Anzahl Motetten („Unser Wandel ist im Himmel", „Singet dem Herrn ein neues Lied", „Sei Lob und Preis mit Ehren", „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf"), vor allem aber ragen als monumentale Zeugnisse seiner Schöpferkraft in die Zukunft hinein seine Passionsmusiken nach den Evangelien des Johannes und Matthäus, das Weihnachts-Oratorium und die gewaltige H-moll-Messe.

Bach hat fünf Passionen geschrieben, aber nur zwei, die nach dem Evangelium Johannis und die nach dem Evangelium

Matthäi 1729 sind erhalten worden; die letztere überragt die erstere um ein bedeutendes und stellt die höchste künstlerische Feier der Geschichte ohne gleichen dar, zugleich die edelste, geistigste Vollendung der alten Passionsspiele, an die sie in Aufbau und Gliederung noch anklingt. — Auch die auf die drei Feste: Weihnachten, Ostern, Himmelfahrt komponierten Oratorien, Weihnachts-Oratorium (1734), Oster-Oratorium (1736), Himmelfahrts-Oratorium (?) klingen an die alten Weihnachts- und Osterspiele an. Unter ihnen ragt das Weihnachts-Oratorium hervor, wie die Matthäuspassion über die nach Johannes.

Die H-moll-Messe endlich ist wohl die abgeklärteste und grofsartigste Schöpfung des Bach'schen Genius; sie ist das musikalische Gegenbild eines herrlichen, gotischen Doms. Gewaltig und erhaben, feierlich und gewichtig ist der Eindruck des Ganzen; aber warm und persönlich mutet die Auffassung des altehrwürdigen Mefstextes und seine musikalische Behandlung an. Da ist nichts blofse Form, alles, auch das zierlichste Ornament, ist von individueller Prägung, von sprechendem Ausdruck. Die starre Form ist Trägerin persönlichen Lebens, das Wort der Kirche persönliches Zeugnis geworden.

Dafs Bach aufser diesen Kirchenwerken noch eine Fülle von Instrumentalkompositionen schuf, beweist nur die Universalität dieses gewaltigen Geistes. Obenan steht das Instrument, welches ihm vorzugsweise seine Sprache leihen mufste, die Orgel. Aber auch für Orchester und einzelne Instrumente zeitigte die Leipziger Wirksamkeit reife, herrliche Früchte. Die Leitung des Telemann'schen Musikvereins, welche Bach von 1729—1734 besorgte, gab ihm dazu reichlich Veranlassung; überdies blühte in seiner Familie die Hausmusik. (Suiten, Partiten, Konzerte, insbesondere das italienische Konzert; „Chromatische Phantasie und Fuge"; Phantasie und Fuge in C-moll, A-moll; der zweite Teil des „Wohltemperierten Klaviers"; Kunst der Fuge; 6 Orgelsonaten für 2 Manuale und ein Pedal; 6 Choräle für Manuale und Pedal u. s. f.)

Bachs äufseres Leben flofs in Leipzig ziemlich gleichmäfsig hin, 1727 reiste er zum letzten male nach Hamburg. Im übrigen begab er sich öfter nach Dresden, um die „Dresdener Liederchen" d. h. die Oper zu hören. Seine amtliche Stellung wurde ihm seit 1734, dem Eintritt des Rektors

Ernesti, durch engherzige Beurteilung seiner Wirksamkeit vielfach verkümmert und verbittert. Um so ausschliefslicher zog er sich auf die Musik zurück. Die Anerkennung der Besten und Auserwählten in der Kunst wurde ihm zu teil. Seine Vorgesetzten wufsten ihn wenig zu würdigen. Hasse und dessen Gattin Faustina, Benda, Pisendel, Graun waren seine Freunde und besuchten ihn, wenn sie durch Leipzig kamen. 1736 ehrte ihn der Hof durch die Verleihung des Titels „Hofkompositeur". 1747 entschlofs er sich auf Bitten seines Sohnes Karl Philipp Emanuel, der seit 1740 im Dienste Friedrichs des Grofsen als Kammercembalist stand, zur Reise nach Berlin. Am 7. Mai abends sahen der gröfste Fürst und der gröfste deutsche Musiker des Jahrhunderts einander in die Augen. Der Augenblick, da Friedrich II., hinter Bachs Stuhl lehnend und aufmerksam seinem Spiele lauschend, einmal über das andere ausrief: „Nur Ein Bach!" wog die kleinlichen Bedrückungen des täglichen Berufslebens und die Kümmernisse, daran es daheim nicht fehlte, reichlich auf. Das künstlerische Denkmal jener Begegnung ist das „Musikalische Opfer, Sr. Majestät dem König von Preufsen allerunterthänigst gewidmet". — Im Familienleben gab es Freude und Leid. Zu den 4 Söhnen aus erster Ehe kamen in Leipzig aus der zweiten Ehe noch 7 Töchter und 6 Söhne; davon überlebten den Vater nur 3 Söhne und 3 Töchter. Düstere Schatten warf in das Familienleben die schiefe Entwickelung des Erstgeborenen, Wilhelm Friedemann, der einst des Vaters Liebling gewesen war, später aber ihm Sorge und Kummer bereitete. Ein lichter Freudenglanz ging über sein Familienleben hin, als er einer der Töchter die Hochzeit bereiten und ihre Hand in die seines Schülers Altnikol legen durfte. 1749 steigerte sich die Schwäche seiner Augen, an der er schon von Jugend auf litt, zu einem schweren Augenleiden. Eine Operation machte das Übel nur schlimmer, Bach wurde blind und die vielen Arzneien untergruben schnell den starken Organismus. Aus der Tiefe eines in Trübsal getauchten Herzens heraus kam sein Schwanenlied: „Wenn wir in höchsten Nöten sein", das er seinem Schwiegersohn in die Feder diktierte. Kurz vor seinem Ende vermochte er wieder zu sehen — Gott liefs ihn nochmals die schöne Welt und die teuren Gesichter der Seinigen schauen. Bald darauf entschlief

er, umgeben von der Gattin, den Töchtern, dem jüngsten Sohn, und dem Schwiegersohn, im Frieden, im Leben wie im Tod ein durch und durch herzensfrommer und glaubensstarker Christ, am 28. Juli 1750, ¼9 Uhr abends. Sein Grab schmückt kein Stein und kein Kreuz; niemand wufste bis vor kurzem, wo der gröfste deutsche Meister der Kirchenmusik ruht. 1898 sind seine Überreste feierlich beigesetzt worden. Denn die grofse Menge kannte ihn nicht und konnte ihn nicht kennen; das Ausland, welches seinen allein ebenbürtigen Kunstgenossen noch im Grabe geehrt hatte, nahm von dem schlichten Kantor keine Notiz, der seine opera mit Darangabe seines Augenlichtes hatte selber stechen müssen. Kaum die Schule, an welcher er so treu und so lange als Lehrer gewirkt hatte, zeigte sich von seinem Tode berührt. Man war im Grunde froh, dafs man ihn los war, denn „man wolle einen Kantor, keinen Kapellmeister!“ sagte man in der Sitzung wenige Tage nach seinem Hingang.

Die Witwe, deren jüngstes Töchterchen Barbara erst 8 Jahre alt war, fiel nach seinem Tode zuletzt der äufsersten Dürftigkeit anheim. Für die Tochter Regina veranstaltete Beethoven, der gröfse Meister der Harmonie seit Bach, ein Wohlthätigkeitskonzert.

Seine Werke kamen in Vergessenheit. Eine andere, flüssigere Kunst kam auf. Heute schmückt sein ehernes Standbild die Stadt seiner Geburt, wie die seines reichsten Wirkens.

Das schönste Denkmal, das dem Meister gesetzt werden konnte, ist die Herausgabe seiner Werke durch die Bach-Gesellschaft.

II. Charakteristik. Bachs Bedeutung in Kürze zu skizzieren ist nicht leicht; man mufs sorgfältig ausscheiden, was ein einseitiger Bachkultus zu viel gethan hat. Gleichwohl ist Bachs Wirken von universaler Bedeutung gewesen.

In seiner Persönlichkeit tritt uns die „Kraft und Mannheit der guten alten Bürgersitte“ (Riehl) entgegen. Unbeugsame Wahrhaftigkeit, zähes Festhalten am Rechten, rastlose Treue im kleinen, ungeschminkte Herzlichkeit, selbstlose Aufopferung, die so manchem mit eigenen Mitteln weiter half, und innige Frömmigkeit bilden die hervorstechenden Züge seines Wesens.

Neben künstlerischem Freimut und künstlerischer Hochherzigkeit, vermöge deren er ein Feind des Schlendrians, der Schablone und der toten Regel war, kennzeichnet ihn zarteste Pietät für das Überkommene.

Seine Denk- und Gefühlsweise wurzelt tief im reformatorischen Glauben, wie er denn nicht weniger als 81 theologische Bücher besaſs, darunter Luther's Werke mehrfach.

Seine Werke für die Kirche sind Kirchenwerke im vollsten Sinne des Wortes. Wie er sein „Jesu juva!“ an die Spitze seiner Werke setzte und diese mit einem „Soli Deo gloria!“ abschloſs, so wollte er auch in Wahrheit nur „Gott zur Ehre“ Musik machen.

Er ergreift das Kirchentum in seiner vollen Realität; weil es aber wirklich die Voraussetzung seines Denkens und Empfindens bildete, so legte sich auch in das kirchliche Schaffen jedesmal der „ganze Bach“, seine ganze Persönlichkeit hinein.

Das erklärt uns die wundersame Doppelnatur der Bachschen Werke: das Nebeneinander von kräftig individueller Empfindung und starrer Formalistik, reicher Subjektivität und gewaltiger Objektivität. Der Tonkörper, dem er die Kirchenmusik anvertraut, aus dem heraus er musikalisch denkt, ist die Orgel, das Instrument der Kirche. Selbst sein Vokalstyl ist „höchste Verlebendigung des Orgelstyls“. „In seinen Kirchensachen herrscht nicht der Chor“, sondern „die groſse Orgel mit verfeinerten, biegsameren, bis zum Sprechen individualisierten Registern“. — Die Singstimmen werden objektiviert, in die Instrumentalmusik „eingeschmolzen“ (Spitta).

Da, wo andere mit Bewuſstsein „kirchliche Stimmung“ ausdrücken wollen, die strenge Objektivität affektieren, giebt Bach gerade am meisten sich selbst, weil jene Objektivität den Hintergrund und die Lebensluft seiner künstlerischen Individualität bildet.

Diese Naivetät des Kirchenmusikers Bach drückt seinen Kompositionen für die Kirche den Stempel lauterer Wahrhaftigkeit und herzlicher Innigkeit auf, sie verleiht ihnen neben warmer Subjektivität eine Ganzheit, Notwendigkeit, Festigkeit und Geradheit, die überall den starken Charakter verrät.

So darf Bach auch nüchtern bleiben: er spricht doch immer das Höchste und Tiefste, sein ganzes Inneres aus! Stählende Kraft und reinigende Weihe wohnt seinen Werken

inne und teilt sich dem mit, der sich mit lauterem und gesundem Sinne dem Studium derselben hingiebt.

Im Mittelpunkt seines kirchlichen Schaffens steht der Choral. Darin ist er der klassische Meister. Seine Choralbearbeitungen, sowohl die 4-stimmigen Choräle, als die Orgelchoräle, sind das Beste, was je auf diesem Gebiete geleistet worden ist und je wird geleistet werden können. Die Harmonie füllt, färbt und interpretiert in den 4-stimmigen Chorälen die Melodie, aber die Stimmen sind selbständig, jede hat ihre Melodie und geht ihren eigenen sinnigen Gang.

Neue Choralmelodien hat Bach nur in geringer Anzahl geschaffen; in der überkommenen Choralmelodie stellt sich ihm die Objektivität des Gemeindeglaubens dar: indem er eine Melodie auf die verschiedenartigste Weise bearbeitet, offenbart sich hierin zwar die Mannigfaltigkeit der Stimmungen innerhalb des gemeinsamen Glaubens, aber auch die Pietät, vermöge deren Bach sein eigenes Wesen an das Gemeinsame und Objektive hingab.

Dasselbe Streben, in der Kirchenmusik nicht die eigene Persönlichkeit vorzudrängen, sondern den Kirchenchoral mit der ihm verliehenen Kunst auszuschmücken, also seine Subjektivität völlig in den Dienst der Objektivität zu stellen, zeigt sich in seinen Kantaten, die überall die alte Kirchenweise als Hauptsache hervortreten lassen, in den tiefsinnigen Choralbearbeitungen (Präludien, Figurationen etc.) für die Orgel, und in seinen „Passionsmusiken“. Auch in diesen tritt ja auf dem Höhepunkt der Handlung immer der Choral ein und faſst die hervorbrechende Stimmung der den Herrn auf seinem Leidensgange im Geiste geleitenden Gemeinde in kraftvoller Gedrungenheit zusammen.

So liegt Bachs Bedeutung in erster Linie darin, daſs er die protestantische Kirchenmusik als die musikalische Interpretin des Evangeliums und als die künstlerische Verherrlichung des Verkehrs der gläubigen Gemeinde mit dem Herrn zur klassischen Vollendung geführt hat.

Für die Musikgeschichte aber liegt Bachs Bedeutung ferner in seinen Instrumentalkompositionen, sowie in seiner Lehrthätigkeit, durch welche er der Begründer der modernen Haus- und Kammermusik geworden ist. Die moderne Behandlung des Klaviers geht auf ihn zurück (Präludien, In-

ventionen, Sinfonien, das wohltemperierte Klavier); der selbständigen und künstlerischen Behandlung der Streichinstrumente (Violine und Violoncello) hat er die Bahn gebrochen. Als Meister des Orgelspiels und der Komposition für die Orgol endlich steht er für alle Zeit unübertroffen da. Die Ineinsbildung schöpferischer Melodik und tiefsinniger Harmonie, vermöge deren ihn Beethoven den Vater der Harmonie genannt hat, beschreibt am treffendsten sein Biograph Spitta, da er von jenen Präludien redet, „in denen unter einem durchgehenden, einförmigen Rhythmus die Harmonien sacht wie Nebelbilder ineinander überfliefsen, aus deren Zauberhülle eine langgezogene sehnsuchtsvolle Melodie hervortönt. Alles, was dem Menschenherzen fehlt und was die Zunge vergeblich zu stammeln sucht, wird hier von wunderthätiger Hand auf einmal entschleiert und doch bleibt es so fern, so unerreichbar weit!“ Was Spitta von den Präludien sagt, man denke nur an das C-dur-, das D-dur-Präludium des „Wohltemperierten Klaviers“, das gilt von Bachs Weise überhaupt; diese Eintauchung der Melodie in die tiefsinnigste Harmonie und dieses Durchscheinen der ergreifenden Melodie durch die Hüllen der der Akkorde, das ist eben das, was man als die Mystik der Bach'schen Musik bezeichnen möchte, freilich mit der Einschränkung, dafs dieser Mystik eine plastische Gestaltungskraft und Gestaltenfülle zur Seite steht, wie bei keinem der Zeitgenossen Bachs und überhaupt bei keinem, als bei Beethoven.

Vergleichen wir Bach mit Händel, so darf keinem von beiden auf Kosten des andern der Vorrang gegeben werden. Wenn Händel uns gefangen nimmt durch die lichte, plastische, ewig schöne Form, so ist dafür Bach, dem die Schönheitslinie dann und wann verloren geht, unmittelbarer und tiefer. Wenn das spezifisch Deutsche der Kunst in der Tiefe und Kraft der individuellen Empfindung besteht, so ist Bach trotz aller Ecken und Kanten der Vater der deutschen Musik, während sich in Händel mehr der universale, kosmopolitische Kunstheros darstellt.

Über beide ist die nächstfolgende Zeit hinweggeschritten. Die Händel'schen Schöpfungen hielten noch in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ihren Einzug in Deutschland: der „Messias“[1]) wurde in Hamburg am 15. April 1772 zum

[1]) J. Sittard, *Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg*. 1890. S. 110.

erstenmale aufgeführt. Johann Adam Hiller (s. u.) führte 1786 in Berlin den „Messias", in Breslau 1787 den „Samson" auf. Ein Ahnen kommender Zeiten ging beim Anhören dieser hallenden, gewaltig ausschreitenden Chöre durch die Gemüter; unter ihrem Eindruck entstand in Klopstocks Geist die Idee zu seinem „Messias". Händels „Judas Makkabäus" regte ihn zur „Hermannsschlacht" an.

Für Bachs Matthäuspassion mufsten die 100 Jahre voll werden, bis ein Enkel des Philosophen Moses Mendelssohn, des Freundes von Lessing, sie wieder erstehen liefs. So gleicht die Lebensarbeit beider jenen Strömen, die mitten im Lauf im Boden verschwinden, aber nicht darin versiegen, sondern an einer anderen Stelle mit ungeschwächter Kraft wieder hervorbrechen. In dem Mafse, als das deutsche Volk zum Bewufstsein seiner Gröfse und Bestimmung gelangt ist, sind ihm die Klänge der beiden grofsen Tonmeister verständlich geworden. Erst mufste das Volk sich als Nation erfassen, ehe es in diesen machtvollen heroischen Klängen ein Stück seines Eigenlebens erkennen konnte. Über die klassische Epoche hinüber haben Händel und Bach auf die deutsche Tonkunst vertiefend und stählend eingewirkt. Die Wiederbelebung ihrer Werke und deren eindringendes Studium hat der Musik des 19. Jahrhunderts jenen herben Idealismus, jenes männliche Gepräge verliehen, das dieselbe von der weiblichen Anmut und Jugendschöne der Mozart'schen Epoche unterscheidet, dafür aber vor jener die Bedeutung einer erziehenden Volksmacht verleiht.

3. Die protestantische Kirchenmusik vom Tode Bachs bis auf Mendelssohn.

Die Zeit, in welche Bachs Tod fiel, stand bereits unter dem Zeichen der Aufklärung. Für diese wird das Christentum Gegenstand der Kritik. Das geschichtliche tritt in dem allgemeinen Interesse zurück. Wertvoll am Christentum sind nur die Ideen und allgemeinen Wahrheiten, die es auf die Bahn gebracht hat und vertritt.

Die Offenbarungsgeschichte selbst hat nur darin ihre Bedeutung, dafs sie uns mit der Form bekannt macht, in welcher die allgemeinen Wahrheiten zuerst eingeführt worden sind.

Diese Form selbst, also gerade das Spezifische des Christentums ist nur die geschichtliche Hülle des Ewiggültigen daran, als solche von geringem Wert.

An der Geschichte Jesu ergreift nicht das Göttliche, das Einzigartige, sondern das allgemein Menschliche. Jesus ist der grofse Dulder, das unerreichte Vorbild, der heilige Märtyrer und Held, der für die Wahrheit seiner Verkündigung in den Tod geht.

Das Oratorium besteht wohl fort. Aber es ist nur das Menschlich-Rührende, nicht das Offenbarungsmäfsige an den biblischen Personen und Begebenheiten, was zur Darstellung kommt. Das göttlich Tiefe der Offenbarung bleibt unbeachtet und unverstanden. Die heilige Heroenwelt der Bibel, die um Gottes Geheimnis sich müht, deren Helden sich in ihrem Ringen, Siegen, Unterliegen als Träger der Geschichte Gottes wissen, weicht der Menschenwelt, die um die Ideen von Wahrheit und Recht kämpft, der heilige Gottessohn der Bach'schen Passionen weicht dem frommen Menschensohn und edlen Dulder.

Bestimmend wirkt für die nächste Zeit auf das Oratorium der „Tod Jesu“ von Graun (s. u.). Flüssige Melodik, Anmut und Schönheit der Form, warme Empfindung liefsen das Werk populär werden, wie kaum eines vor- oder nachher, und liefsen die Matthäuspassion in Vergessenheit kommen. Der Jesus, den es feiert, ist in Wort und Ton ein edel gehaltener Opernheld. Noch mehr, als bei Graun, gehen bei Hasse (s. u.) Kirchenstyl und Opernstyl in einander auf. Dies zeigt sich mehr und mehr auch bei der Kirchenmusik im engeren Sinne.

Unter Bachs Schülern ragt neben dessen Sohn Karl Philipp Emanuel Bach (s. u.) als einer der tüchtigsten Gottfried August Homilius hervor, geboren 2. Februar 1714 zu Rosenthal (Sachsen), 1742 Organist an der Frauenkirche und Kantor an der Kreuzschule in Dresden, † 1785 daselbst, dessen Kirchensachen („Passionskantate“ 1776, ein Weihnachts-Oratorium, Kantaten, Motetten etc.) bei aller Weichheit noch den Charakter edlen Ernstes tragen. Ein anderer Schüler, Johann Philipp Kirnberger, geb. 1721 zu Saalfeld, später Hofmusiker der Prinzessin Amalia von Preufsen († 1783 zu Berlin), wurde ein bedeutender und gediegener

Lehrer. Ein dritter Schüler, Johann Friedrich Agricola, geb. 1720, Nachfolger Grauns, † 1774, ging ganz zur Oper über. Bachs zweiter Nachfolger im Thomaskantorat zu Leipzig, gleichfalls sein Schüler, Johann Friedrich Doles (geb. 1715 zu Steinbach, 1744 Kantor in Freiberg, 1756 an der Thomasschule zu Leipzig, † 1797), will bereits die Fuge aus der Kirchenmusik verbannen und diese süfser und weicher gestalten. Wenn schon Bachs eigene Schüler der Strömung des Tages nicht Widerstand leisten konnten, so war es bei denen, die nicht von seinem strengen Künstlerernste gestreift worden waren, vollends natürlich, dafs sie Grauns und Hasses Spuren folgten, wie Johann Heinrich Rolle, geb. 23. Dez. 1718 zu Quedlinburg, † 29. Dez. 1785 in Magdoburg, der nicht weniger als 20 Oratorien und 8 Passionsmusiken komponiert hat; Johann Gottlieb Naumann, geb. 17. April 1741, † 23. Okt. 1801 in Dresden, einer der fruchtbarsten Tonsetzer, der in der Kirchenmusik (in 11 Oratorien, Psalmen etc.) ganz den modernen Italienern folgte; ebenso der an und für sich sehr tüchtige Johann Gottfried Schicht, geboren 29. Sept. 1753, seit 1810 Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, † 1823 („Die Feier der Christen auf Golgatha", „Moses auf Sinai", „Das Ende des Gerechten"); und Johann Adam Hiller (s. u.) in seinen geistlichen Kompositionen.

Gemütliche, hausbackene Behaglichkeit oder weiche, galante Anmut tritt bei diesen Meistern, deren musikalische Verdienste wir im übrigen anzuerkennen haben, an die Stelle von Händels Grofsheit und Bachs Tiefe, Maniriertheit an die Stelle von Bachs Wahrhaftigkeit und Naivetät.

Die Werke diesor Meistor sind keineswegs verwerflich. Sie können nicht anders als modern schreiben, ohne unwahr zu werden; persönliche Wahrhaftigkeit aber ist Grunderfordernis des evangelischen Gottesdienstes und damit auch der gottesdienstlichen Musik. Sie sind fromm und wahr in Empfindung und Ausdruck, aber ihre Werke sind nicht kirchlich, weil ihre Zeit, weil sie selbst es nicht mehr waren. Dasselbe gilt auch von den Klassikern der Instrumentalmusik Haydn, Mozart, Beethoven. Sie haben auf dem Gebiete der Kirchenmusik, wie auf allen Gebieten, musikalisch Grofses geschaffen. Aber Haydns „Schöpfung" ist nichts andres als die sprudelnde, überaus bezaubernde Feier der Schönheit der

Welt, gipfelnd in der Feier der Liebe. Die Musik von Mozarts Messen, vom Requiem, ist bei aller Modernität der musikalischen Ausdrucksweise wahrhaft fromme, tief religiöse Musik, sofern es ein durch und durch heiliger Geist ist, der darin weht und die Form bestimmt, aber das einseitige Vorwalten der empfindenden Subjektivität schliefst auch diese Werke aus dem Kreise der eigentlichen, aus dem Geiste des Gottesdienstes, der Liturgie, herausgeborenen Kirchenmusik aus. Beethovens D-dur-Messe vollends ist musikalisch angesehen der ergreifende Ausdruck eines aus der Tiefe um den Trost des Glaubens ringenden durch und durch modernen Geistes, von noch persönlicherem Gepräge, als Haydns und Mozarts Kirchenwerke und noch weniger kirchlich als diese.

Es war ein neuer Geist, der die Zeit beherrschte.

Die Losung der modernen Denkweise bildete der Satz: *ἄνθρωπος μέτρον ἁπάντων*, das Mafs aller Dinge ist der Mensch. Alle Werte bemessen sich nach ihrer Bedeutung für den Menschen, nach ihrer Beziehung aut ihn.

Dieser Gedanke war stillschweigend schon der Reformation zu Grunde gelegen, wenn sie die Objektivität der katholischen Kirche vom Standpunkt des persönlichen Heilsverlangens und Heilsbedürfnisses aus beurteilte und richtete. Insofern schliefst sich die Aufklärungsströmung konsequent an die von der Reformation eingeleitete Geistesbewegung an. Denn auch gegen die starre Objektivität des Dogmas und dessen Anspruch auf schlechthinige Autorität mufste sich das Recht des Einzelnen auflehnen, wie dies vom Standpunkt des Wissens aus im Deismus und Rationalismus, vom Standpunkt des praktischen Heilsbedürfnisses aus im Pietismus geschah. Notwendig mufste sich also das Prinzip zuerst in auflösenden, negativen Strömungen bethätigen. Die letzte und einseitigste Äufserung war die praktische Kritik, welche das Individuum in der französischen Revolution an der ganzen bestehenden Welt vollzog. Das Ideal, welches trotz aller Verirrungen und Einseitigkeiten den Bestrebungen der Zeit vorschwebte, war das der freien Humanität.

In Frankreich wird der Begriff des Menschen mit dem des Individuums identifiziert. Dieser Grundfehler drückte dort der ganzen Bewegung den Charakter eines revolutionären Atomismus auf, vermöge dessen sie, in blofser eigensinniger

Opposition gegen das Objektive in Geschichte, Religion und Leben, bei der nivellierenden Negation stehen bleiben mufste und nicht leicht zu positiven Neugründungen in der Kunst gelangen konnte. Auf dem künstlerischen Gebiete äufserte sich die Bewegung in dem vorherrschend negativen Streben nach „Emanzipation“ von Regel und Herkommen.

Auch in Deutschland wird die Objektivität nur in ihrer Beziehung auf den Menschen in Betracht gezogen und es steht auch hier ihr Wert in genauem Verhältnisse zu der Bedeutung, welche sie für den Einzelnen hat.

Aber der Individualismus wird hier zum Idealismus. Der deutsche Geist, besonnen und gründlich, strebt den Menschen nach seinem ewigen Wesen zu erfassen und das Ideal der Humanität aufzustellen. Der übermütige, leichtgläubige und ungezogene Voltaire'sche Unglaube wird in Deutschland zur besonnenen Kritik, welche zuerst und hauptsächlich strenge Selbstkritik ist (Kant). Der deutsche Geist begnügt sich mit dem Aufbau eines geistigen Reiches der Humanität, mit der umfassenden und allseitigen Darstellung des Menschheitsideals, welches der modernen Zeit aufgegangen war, seit der christlich-germanische Geist mit dem jugendlich-hellenischen sich verbunden hatte, und welches die Sättigung und Ergänzung des christlich-germanischen Ideals mit dem hellenischen, beziehungsweise die Vertiefung und Erweiterung des letzteren durch das erstere darstellt.

Auf ethischem Gebiete entwarfen Kant und Fichte das neue Ideal, die Dichter, vor allem Goethe und Schiller, verliehen ihm Leben und Gestalt.

Auf unserem Gebiete erscheint das griechische Ideal, so wie es Winkelmann und Lessing der Zeit nahe gebracht haben, also nicht als die blofse Kopie, sondern als wirkliche Erneuerung der Antike, im lyrischen Drama Glucks.

Aber wie die lebenswarmen Gestaltungen Goethes die strengen und knapp gezeichneten Gestaltungen Lessings in der Liebe des Publikums verdrängten, so wandte sich auf unserem Gebiete die Sympathie schnell von der lichten, aber vornehm kühlen Plastik Glucks zu den in lebenswarmer Sinnlichkeit prangenden Gestalten Mozarts.

Das Schoofskind einer Zeit jedoch, welche einseitig dem Subjektivismus huldigte, war naturgemäfs die Instrumental-

musik als diejenige Gattung der Tonkunst, in welcher die bewegte Innerlichkeit zur reichsten und vollsten Entfaltung kommt. In dem rein unsinnlichen, nur der inneren Anschauung zugänglichen Wesen der Instrumentalmusik erkennt die Zeit vermöge der überschäumenden Energie des individuellen Gefühlslebens nicht blofs die Darstellung des Schönen überhaupt, sondern die geheimnisvolle Offenbarung des innersten Menschen, seines tiefsten, keiner Verstandesbetrachtung zugänglichen und von keinem Begriff zu erreichenden Wesens, das zugleich identisch ist mit dem verborgenen Wesen der Welt. Die schönheitgesättigten Tonformen sind das Gegenbild der alles Sein durchklingenden „Musik", die unmittelbarste und beredteste Äufserung der alles Lebendige durchströmenden Seele. Die Musik erscheint als die feinste und geistigste Darstellung jener Sympathie zwischen Ich und Nicht-Ich, Menschengeist und Naturgeist, welche die Voraussetzung der Kunst wie der Forschung ist.

So wird die Musik, bisher das Feierkleid oder die machtvolle Interpretin der göttlichen Offenbarung nunmehr selbst zu einer Offenbarung, in der sich dem Hörer das Geheimnis der Welt und der Seele erschliefst.

Dritter Abschnitt.

Die Oper in Deutschland.[1]

Übersicht. In der evangelischen Kirchenmusik hatte die deutsche Musik, soweit von einer solchen im Unterschied von derjenigen der anderen Nationen geredet werden kann, zuerst ihre Eigenart gefunden und entfaltet. Aus ihr war eine Kunst erwachsen, die nicht blofs ihr eigenes Gesicht trug und aus dem unerschöpflichen Reichtum des eigenen Geistes schuf, sondern an Kraft und Ursprünglichkeit der schöpferischen Gedanken wie an Originalität der musikalischen Darstellungsweise die zeitgenössische Kunst weit überragte. Die deutschen Meister, ein Schütz, ein Händel, waren bei den Italienern in die Schule gegangen, aber was sie in ihr gelernt, was sie von ihr empfangen hatten, das war zuletzt vor allem der deutschen evangelischen Kirchenmusik zu gute gekommen. Für diejenige Kunstgattung, die seit 1600 in Italien blühte, die Oper, war im deutschen Volke der Boden noch nicht bereitet. Zwar hatte Heinrich Schütz, der die Oper in Italien kennen gelernt hatte, eine deutsche Oper „Daphne" mitgebracht, aber ihre Aufführung in Breslau blieb vereinzelt.

Sigismund Gottlob Stadens Singspiel „Seelewig"[2] läfst wohl in dem Vorherrschen der knappen, liedmäfsigen Melodik, in der Gedrungenheit der abgerundeten Instrumentalsätze und anderen charakteristischen Züge die aufkeimende

[1]) Quellen: L. Schneider, *Geschichte der Oper und des K. Opernhauses in Berlin.* Berlin. 1852. — G. W. Fink, *Wesen und Geschichte der Oper.* Leipzig. 1838. — O. Lindner, *Die erste stehende deutsche Oper.* Berlin. 1855. 2 Bände (vergl. „Allg. Mus. Ztg.". Leipzig. 1877, 1878, 1879, 1880). — F. M. Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München, 1. Theil. Die italienische Oper von 1654—1787.* Freising. 1865. — M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen Johann Georg II. u. s. f.* Dresden. 1861, 1862. 2 Bände. — L. Meinardus, *Rückblicke auf die Anfänge der deutschen Oper.* Hamburg. 1878. — H. Riemann, *Opern-Handbuch.* Leipzig. 1887.

[2]) Robert Eitner, *Das älteste bekannte deutsche Singspiel Seelewig*, gedichtet von G. Ph. Harsdörfer, in Musik gesetzt von Siegmund Gottlob Staden. Nürnberg. 1644. Neue Ausgabe mit einem ausgesetzten Generalbafs nebst Klavierauszug versehen. Berlin. 1881. (M. H. f. M. G. XIII, 63 ff.)

Eigenart der deutschen Oper erkennen, aber zunächst findet der Versuch keine Nachahmung.

Der Gedanke, eine deutsche Oper ins Dasein zu rufen, taucht zum erstenmal in der freien Hansestadt Hamburg auf, wo vaterländisches Bewufstsein und deutsche Thatkraft pulsierte; opferwilliger Bürgersinn schafft der deutschen Oper die erste Heimstätte und ein Händel bringt hier seine dramatischen Erstlingswerke zur Aufführung. Aber es ist das italienische Ideal, welches auch die dort wirkenden deutschen Meister beherrscht. Nach kurzer Blüte erliegt die nationale Oper in Hamburg vollständig dem italienischen Einflufs. Wo sonst noch der Oper Pflegestätten bereitet werden, wie in Wien, München, Dresden, Stuttgart, Berlin, da ist es überhaupt nur die Oper der Italiener, die triumphierend einzieht. Ihr lächelt die Gunst der Grofsen, die in der prunkvollen Ausstattung ihrer Opernbühnen, wie in der Gewinnung der besten und berühmtesten italienischen Musiker mit einander wetteifern. Vielbegehrte Hofämter werden solchen Künstlern übertragen, nur um sie an den Hof zu fesseln; so belehnt der leidenschaftliche Freund der italienischen Oper, Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen zwei italienische Sänger mit der Würde von „Geheimen Kämmerieren, so den Schlüssel haben.“[1])

Das Eigenleben des deutschen Volkes gelangt nur im „Singspiel“ zum Ausdruck und zur Darstellung. Worauf es dem deutschen Kunstgeiste bei der Oper ankommt, das deutet das von Georg Benda geschaffene „Melodram“ schüchtern an.

Was aber die Oper nach deutschem Verständnis sein soll, das verkündigt Glucks „Lyrisches Drama“ der künstlerischen Welt. In lebenswarmer Fülle, nach der musikalischen Seite hin voll verwirklicht tritt es in Mozarts Opern und in Beethovens „Fidelio“ ins Leben.

Die Schaffung eines nach Musik und Dichtung, Form und Inhalt deutschen Musikdramas, die volle, allseitige Verkörperung des Ideals der Renaissance, wie es im deutschen Geiste sich gestaltet, bleibt einer späteren Zeit vorbehalten, der Zeit, da das deutsche Volk sich nach langem Ringen endlich selbst erfafst, sich zur Nation zusammengeschlossen hat.

---

[1]) Meinardus a. a. O. S. 11.

Erst mufste die **Instrumentalmusik** die volle Sprechkraft gewinnen, deren sie bedarf, um im Drama diejenige Stellung einzunehmen, die ihr nach deutscher Auffassung zukommt. Diese fordert von ihr nicht blofs, dafs sie die dramatische Handlung accentuierend begleite, den Text musikalisch belebe, sondern dafs sie den seelischen Untergrund der Handlung darstelle, diese in sich selbst, wie der leuchtende See die Landschaft, abspiegele, in völlig selbständiger Weise Schritt für Schritt verfolge und nach der Stimmungsseite hin rechtfertige.

1. Die deutsche Oper in Hamburg.[1])

Die Gründung der ersten stehenden deutschen Oper darf als eine Äufserung des nationalen Kunstgeistes bezeichnet werden. Denn ausdrücklich wird die Hamburger Oper als eine deutsche der italienischen gegenübergestellt, bürgerlicher Gemeinsinn hat sie ins Leben gerufen, um „die deutsche Dicht- und Singekunst in Deutschland mehr in Aufnahme zu bringen."

Im Jahre 1678 vereinigten sich zu Hamburg zwei hochangesehene Männer, die Licentiaten beider Rechte, **Gerhard Schott** und **Lütjens** mit einem Tonkünstler ernster Richtung, **Johann Adam Reincken** (s. S. 298), zur Gründung einer stehenden deutschen Oper. Das Haus am Gänsemarkt, welches ihr die Heimat bieten sollte, war 1677 vollendet worden, zum grofsen Teil auf Schotts Kosten.

Das Unternehmen ist eine „unbewufste, aber im Geiste des Volkes unternommene Erneuerung der alten geistlichen Dramen". Während man in Italien den Stoff aus der griechischen Mythologie nahm, griffen jene ehrenfesten Deutschen nach dem, was dem **deutschen** Volke noch immer das Wichtigste und Bedeutendste war, nach der Bibel. Denn diese umschlofs den Vorstellungskreis, der dem Volke am meisten lieb, wert und vertraut war. Mit der Darstellung von biblischen Begebenheiten wurde begonnen, zuerst mit „Adam und Eva" gedichtet von einem gewissen **Richter**, komponiert von **Theile**;

---

[1]) J. F. Schütze, *Hamburger Theatergeschichte.* Hamburg. 1794. — O. Lindner a. a. O. — L. Meinardus a. a. O. — J. Sittard, *Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart.* Altona und Leipzig. 1890.

es folgten „Michal und David“, „Die makkabäische Mutter“ 1679; „Esther“ 1680; „Die Geburt Christi“ 1680; „Die heilige Eugenia oder die Bekehrung der Stadt Alexandria“ 1688; „Kain und Abel oder der verzweifelte Brudermörder“.

Das Unternehmen fand rasch Eingang. War es doch in seinen Anfängen volkstümlich gedacht und in Scene gesetzt. Deutsche Sänger waren es, die hier die deutsche Singkunst zu Ehren bringen sollten. Aber was das Unternehmen im Anfang bei dem Publikum in Gunst brachte, das that ihm bald genug Abtrag. Der Geschmack der Zeit mafs die Kunst an dem Vorbild der Italiener. Hinter den Leistungen derselben standen die deutschen Sänger zurück. So ruhte man nicht, bis das deutsche Personal mit italienischen Künstlern durchsetzt war und die deutsche Oper in Hamburg sich italienisiert hatte. Dies geschah, als Schott 1693 die Leitung des Theaters an Johann Siegmund Kusser (Cousser) abgab. Dieser, geb. 1657 zu Prefsburg, † 1727 in Dublin, war ein gewiegter Praktiker, der sich in Stuttgart und Braunschweig erprobt und viele Erfahrungen gesammelt hatte, nach dem Zeugnis Matthesons das Muster eines Dirigenten, mit der französischen Oper, wie sie Lully ausgebaut hatte, ebenso vertraut, wie mit der italienischen. Für ihn war lediglich das Ideal der Kunst mafsgebend. Sein erstes war, die italienische Singkunst einzubürgern. „Die neue Singart wurde zu dieser Zeit eingeführt, und mufsten die ältesten Sänger wieder Schüler werden“, berichtet Mattheson. Die italienischen Opern, darunter aufser Kusser's eigenen Opern die Werke des vortrefflichen Steffani in Hannover, Pallavicini, Gianettini, hielten auf der deutschen Bühne ihren Einzug, der vaterländische Zug, der die Anfänge des Unternehmens gekennzeichnet hatte, verschwand. Machte sich auch mit Reinhard Keiser (1703—1707) die Eigenart deutscher Musik wieder geltend, die italienische behauptete die Herrschaft.

Eine andere Schwierigkeit erwuchs dem Unternehmen, namentlich im Anfang, aus der Stellung, welche die Kirche in ihren Vertretern zu ihm einnahm. Diese war für das Gedeihen von grofser Bedeutung, sie beeinflufste die öffentliche Meinung, und hier in der städtischen Republik, wo kein mit absoluter Gewalt ausgerüsteter Fürst schützend die Hand über das Kunstinstitut hielt und durch seine Subvention die

finanzielle Grundlage desselben sicherte, fiel Gunst oder Ungunst der Bevölkerung für das Gedeihen des Instituts weit mehr ins Gewicht, als in den Residenzstädten der grofsen und kleinen Fürsten Deutschlands.

Der Senat hatte, ehe er die Erlaubnis zur Aufführung der Oper, mit welcher das Theater eröffnet werden sollte, gab, dem geistlichen Ministerium Anzeige erstattet und dieses, vertreten durch den Lutheraner Elmenhorst, hatte sich dahin geäufsert, dafs diese „Spiele, zulässige Ergötzungen, unnotwendig, doch zu dulden, folglich für Mitteldinge zu achten, die, sofern „„Mifsbrauch nachbliebe, Zeit und anderen Umständen nach Amplissimus Senatus zu erlauben wohl befuget sey.““ [1])

Aber mit dem 1678 erwählten Pastor zu St. Jakobi, Anton Reiser, machte sich die pietistische Auffassung innerhalb des geistlichen Ministeriums geltend. Für diese waren Theateraufführungen und Theaterbesuch durchaus nicht Mitteldinge, sie gehörten zu denjenigen Beschäftigungen, beziehungsweise Vergnügungen, die ein ernster Christ zu meiden habe, weil sie die Seligkeit gefährden. In einer verhältnismäfsig ruhig gehaltenen Schrift „Theatro mania, oder Werke der Finsternifs in denen öffentlichen Schauspielen“ gab Reiser seinen ernsten Bedenken gegen die Opern-Aufführungen und deren Besuch Ausdruck. Aus der Reihe der Schauspieler antwortete ein ehemaliger katholischer Theologe, Christoph Rauch mit einer Gegenschrift: „Theatrophania. Vertheidigung der christlichen, vornehmlich musikalischen Opern, und Verwerfung aller Heidnischen, von den Kirchenvätern allein verdammten Schauspiele.“ Damit war der Streit da, der weite Kreise ins Interesse zog, immer erbitterter wurde und zu zeitweiliger Unterbrechung der Vorstellungen führte, so im Jahre 1686 infolge einer Predigt des Pastors Winkler. Gerhard Schott trat 1687 selbst mit einer Denkschrift auf den Plan: „Vier Bedenken von der Oper, 1693 in Frankfurt gedruckt.“ In derselben stellte er die Fragen zur Entscheidung:

1. Ob es an sich ein sündhaft Werk sei, Singspiele zu repräsentieren, zu hören, zu schauen?

2. Ob es nicht vielmehr res mere adiaphora und eine

[1]) Schütze a. a. O. 169. — Meinardus a. a. O. 37, 50.

zulässige Ergötzung sei, zumal man sich zur Abschaffung aller Mifsbräuche erboten?[1])

3. Ob der Magistrat nicht befuget, darin wie in anderen adiaphoris zu verfügen?

4. Ob die Schauspieler so hart zu traktieren (namentlich vom Abendmahl auszuschliefsen) und, wenn sie biblische Stücke auf dem Theater aufführten, als verflucht anzusehen seien?

Diese Denkschrift wurde in 4 Abschriften der theologischen und juristischen Fakultät zu Wittenberg, der theologischen Fakultät zu Rostock und dem Vertreter der lutherischen Richtung zu Hamburg, dem Antistes Johann Friedrich Mayer zur Begutachtung vorgelegt. Die „responsa", welche sämtlich für die Zulässigkeit der Oper stimmten, wurden mit der Denkschrift dem Senat und von diesem dem geistlichen Ministerium mitgeteilt. Die Majorität entschied nach hartem Kampfe für die Oper. Damit war das Institut gerettet, wenn sich auch der Streit noch längere Zeit hindurch fortspann und von Zeit zu Zeit wieder neu auflebte, so, als Kusser es wagte, in der Adventszeit spielen zu lassen und gar noch beim Senat um städtische Subvention dazu einzukommen. Dafs dies geschehen konnte, war bereits ein Zeichen davon, dafs die Oper bei der Bevölkerung nicht mehr im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses stand. Ursprünglich als bürgerliche Angelegenheit, als ein vaterländisches und volkstümliches Unternehmen gedacht, war sie ein reines Kunstinstitut geworden, das sich nach den Neigungen der künstlerisch interessierten Kreise zu richten hatte. Damit verfiel sie der künstlerischen Mode und der Spekulation. Dies führte zunächst eine künstlerische Glanzperiode herbei, in welcher die Hamburger Bühne den Mittelpunkt des musikalischen Lebens in Deutschland bildete, späterhin aber den Verfall, da ihr mehr und mehr die feste Unterlage, welche doch nur die Teilnahme des ganzen Volkes, der Bürgerschaft, gewährte, verloren ging.

Als Komponisten der ersten Periode, die von 1678 bis zu dem Zeitpunkte reicht, da Gerhard Schott, zum Senator

[1]) Er weist u. a. darauf hin, dafs die Schauspieler bei Verlust der Gage und Entlassung zu sittsamem Lebenswandel verpflichtet, wie auch, dafs die Zuschauer, wenn sie in der Oper seien, von manchem üppigen Gastmahl und „unordentlichem Vollsaufen" zurückgehalten würden.

gewählt, die Leitung an Kusser übertrug, ragen folgende hervor: Johann Theile (s. S. 299), der Komponist der ersten Oper, welche 1678 zur Aufführung kam, geb. 1646 zu Naumburg, dann, nachdem er die Schule durchlaufen, als Musiklehrer und Gambenspieler in Halle und Leipzig, darauf unter Heinrich Schütz in Weifsenfels angestellt, 1773 herzoglich holsteinischer Kapellmeister in Gottorp, von wo er während der Kriegsunruhen mit seinem Herrn Christian Albert nach Hamburg zog (1675—1679), 1685 Kapellmeister zu Wolfenbüttel (als Nachfolger Rosenmüllers s. o. S. 294), dann zu Merseburg, zuletzt in seiner Vaterstadt Naumburg, wo er 1724 starb (Werke aufser den Opern, „Singspielen“: „Adam und Eva, oder der erschaffene, gefallene und wiederaufgerichtete Mensch“ und „Orontes“, eine deutsche Passion (Lübeck 1673), ein Weihnachts-Oratorium, 20 Messen im strengen Styl, 2- bis 5-stimmige Instrumentalsätze, in denen er ein tüchtiges Können bekundet). Ferner Johann Wolfgang Franck, geb. zu Hamburg 1641, praktischer Arzt, der 14 Opern zur Aufführung brachte, aufserdem „Sonaten für 2 Violinen und Bafs“, und „Geistliche Melodien mit Generalbafs“ [1]) komponierte, 1688 nach Spanien übersiedelte, wo er an Gift gestorben sein soll; Johann Philipp Förtsch, geb. zu Wertheim 1652, studierte Medizin, trat 1671 als Tenorist in die Ratskapelle zu Hamburg ein und als solcher zu der Oper von 1678 an in nahe Beziehungen. Er lieferte 12 Opern, wurde 1680 Kapellmeister des Herzogs von Schleswig-Holstein-Gottorp, 1694 Leibarzt des Bischofs von Eutin, † als Hofrat in Lübeck 1708. Endlich der Violinvirtuose Nikolaus Adam Strungk (s. u.), Sohn des Organisten in Celle (S. 299), der 1678 als Musikdirektor nach Hamburg kam, für Hamburg 7 Opern schrieb („Sejanus“, „Doris“, „Esther“, „Die drei Töchter des Kekrops“, „Theseus“, „Semiramis“, „Floretto“, und später die in Hamburg gesammelten Erfahrungen bei der Begründung und Leitung der Leipziger Oper, für die er 16 Stücke schuf, verwertete.

Durch Kusser, der die zweite Periode der Hamburger Oper einleitete, wurde der Mann nach Hamburg gezogen, welcher im musikalischen Leben Hamburgs zunächst eine be-

---

[1]) Mit neuem Text von Osterwald herausgegeben durch D. H. Engel. Leipzig. 1857.

herrschende Stellung einnehmen sollte und wohl, was Begabung und Fruchtbarkeit betrifft, als die bedeutendste Persönlichkeit unter den Leitern der Hamburger Oper zu bezeichnen ist, Reinhard Keiser.[1]) Derselbe ist im Januar 1674 zu Teuchern zwischen Zeitz und Weifsenfels geboren als der Sohn des dortigen Organisten Gottfried Keiser, der sich nicht lange nach der Geburt des einzigen Sohnes von Teuchern entfernt und die Erziehung desselben der leicht angelegten Mutter überlassen zu haben scheint. Dieser kam 1685 nach Leipzig auf die Thomasschule, wo der damalige Kantor Johann Schelle, ein tüchtiger Kirchenkomponist, in der Musik sein Lehrmeister war, vielleicht auch noch Johann Kuhnau (1684 Organist an der Thomaskirche, Thomaskantor 1701—1722) ihn beeinflufste. Schon 1692 befindet er sich am braunschweigischen Hofe zu Wolfenbüttel, wo seine Erstlingsoper „Basilius“ zur Aufführung kam. Hier trat er zu Kusser, der um jene Zeit die Kapellmeisterstelle dort begleitete, in nahe Beziehung. Dieser übernahm 1693 die Oper in Hamburg und 1694 folgte ihm Keiser dorthin, und eroberte sich mit seiner Oper „Basilius“ im Sturm die Herzen. Nach dem Weggange Kusser's (1695) übernahm Schott die Leitung des Unternehmens, aber die Seele war fortan Keiser. Wie schon Kusser, so führte auch er die Meisterwerke der Italiener, besonders Steffani's auf, gab aber vor allem durch seine eigenen Werke der Hamburger Oper das charakteristische Gepräge. Die Jahre 1697—1702, in welchem Jahre Schott starb, bezeichnen die Blütezeit des Unternehmens. 1703 übernahm Keiser selbst pachtweise die Leitung (1703—1707), mufste sich jedoch dem drohenden finanziellen Schiffbruch durch jähe Flucht entziehen. Nach kurzem Aufenthalte bei seiner Mutter erscheint er 1709 aufs neue in Hamburg, wo ihn das Publikum mit ungeschmälerter Gunst aufnahm. 1710 verheiratete er sich mit der Tochter des Ratsmusikus Oldenburg. Sein Leben, bisher das Leben eines locker angelegten, leichtsinnigen, auf die Ehre, „le premier homme du monde“ zu sein, gerichteten Junggesellen, fand damit endlich einen festen Halt. Der

[1]) F. A. Voigt, *Reinhard Keiser.* V. Schr. f. M. W. VI, 151 ff., vergl. F. Zelle ib. S. 588, und VII, 47, 667. Ferner: Die Oper. 5. Teil. R. Keiser, *Der lächerliche Prinz Jodelet.* Herausgegeben von F. Zelle. Publ. ä. M. W. Jahrgang XX, Bd. XVIII. Leipzig. 1892.

Stern des Künstlers aber begann zu erbleichen. Händel und Scarlatti hatten die Welt an sattere und vollsaftige Tonformen gewöhnt; mit einem male gehörten Keisers Formen zur älteren Musik. 1717 verliefs er Hamburg. 1719—1721 bewarb er sich vergeblich in Stuttgart um Anstellung, weilte vorübergehend in Durlach, Hamburg, Kopenhagen, bis er 1728 das Kantorat am Hamburger Dom erhielt mit dem Prädikat des Canonicus minor et Kantor cathedralis. Er mufste 1738 den Untergang der einst so blühenden Oper erleben und starb im Hause seiner Tochter, die der Trost seines Alters gewesen, am 12. Sept. 1739 in Hamburg. Aufser 116 Opern und 4 Passions-Oratorien schrieb er Kirchenstücke, Gelegenheitsmusik („Kaiserliche Friedenspost“ 1715), Haus- und Gesellschafts-Musik („Musikalische Landlust“ 1714; „Gemütsergötzungen“ 1698). Er war vor Händel der bedeutendste in Deutschland. Was ihn kennzeichnet, ist in erster Linie das, was sich der Künstler nicht erarbeiten kann, was ihm von oben gegeben sein mufs: die Ursprünglichkeit und Frische der Erfindung, sodann eine Grazie, Selbstverständlichkeit und Flüssigkeit der Melodik, die zuweilen verheifsungsvoll den Mozart'schen Melodienfrühling ahnen läfst. Der Reiz der Anmut hat seinen „Liederchen“, wenn ihnen auch die eigentliche Tiefe abgeht, überall Bahn gebrochen; sie waren in Paris so populär wie in Deutschland. Jenen künstlerischen Ernst, der die ganze Persönlichkeit in die Arbeit legt, jene Charakterfülle, welche das Ergebnis strenger Selbstzucht und ernster Auseinandersetzung mit den mannigfaltigen Gegensätzen in der Kunst ist, läfst er freilich in der Kunst wie im Leben vermissen. Er war, wie Telemann von ihm sagte, „ein Züchtling der Natur“, und darum, als er sich künstlerisch ausgegeben hatte, auch wirklich am Ende.

Neben ihm wirkte als erster Tenor Johann Mattheson,[1]) ein Mann von unermüdlichem Eifer, riesiger Arbeitskraft und reichem Wissen. Der Schwerpunkt seines Wirkens auf unserem Gebiete liegt in seiner Kritik und schriftstellerischen Thätigkeit

[1]) L. Meinardus, *Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst.* Leipzig. 1880. (Sammlung musikalischer Vorträge von Graf Waldersee I. 8). — H. Schmidt, *Johann Mattheson, ein Förderer der deutschen Tonkunst, im Lichte seiner Werke.* Leipzig. 1897. — W. H. Riehl, *Musikalische Charakterköpfe.* 6. A. Stuttgart. 1879. I. Bd. S. 87 ff.

(„Der musikalische Patriot“ 1728, „Der vollkommene Kapellmeister“ 1739). Er kämpfte mit Bewufstsein für eine deutsche Kunst und ist, ein „Kritiker mit Zopf und Schwert“, als der Vater der modernen musikalischen Kritik in Deutschland anzusehen. Wenn auch nicht ein „Reformator der deutschen Tonkunst“, als welchen Meinardus ihn bezeichnet, hat er sich doch unvergängliche Verdienste um dieselbe erworben durch seine energische Bekämpfung des Kastraten-Wesens, der „welschen Kapaunen“, durch sein Eintreten für die moderne Tonanschauung in Verwerfung der Kirchentöne, der Solmisation gegen Johann Heinrich Buttstedt, (geboren zu Bindersleben 1666, Domorganist), der die alte Tonanschauung gegen die moderne zu halten suchte („Ut re mi fa sol la, tota musica et harmonia aeterna oder neu eröffnetes, altes, wahres, einziges und ewiges Fundamentum musices“ 1716) und durch die Begründung musikwissenschaftlicher Forschung.

Geboren zu Hamburg am 28. September 1681 erhielt er, da seine Eltern in guten Verhältnissen lebten, eine sorgfältige und vielseitige Erziehung, die insbesondere seine bedeutende musikalische Begabung in weitgehendem Mafse berücksichtigte. Er lernte singen und alle Orchesterinstrumente spielen. Unter seinen Lehrern in der Musik war Jakob Prätorius (S. 291).

Dafs neben dem Studium der Rechtswissenschaft die Oper sein Interesse in Anspruch nahm und ihn in ihre zauberischen Kreise zog, war mehr als natürlich. 1697 trat er als Sänger auf, 1699 wird eine Oper seiner Komposition „Die Plejaden“ aufgeführt, bei welcher er als Komponist, Dirigent und Sänger fungierte.

1706 erwarben ihm seine Kenntnisse der neueren Sprachen — er sprach französisch, englisch, italienisch — die Stelle eines englischen Legationssekretärs, später die eines interimistischen englischen Residenten in Hamburg. 1715—1728 war er zugleich Musikdirektor und Kanonikus am Hamburger Dom. Er komponierte 8 Opern, 24 Oratorien und Kantaten, eine Passion, eine Reihe von Klavier-Suiten, Flöten-Sonaten u. a. Die letzten Jahrzehnte seines Lebens waren durch wachsende Schwerhörigkeit getrübt. Er starb 17. April 1764 in hohen Ehren zu Hamburg.

Die Zeit, da Keiser die Oper leitete und Mattheson an derselben wirkte, ist für die Musikgeschichte denkwürdig

durch die Anwesenheit des jungen Händel, der hier 1703 bis 1707 als Geiger bei der zweiten Violine stand und dessen Erstlingsopern „Almira“, „Nero“, „Daphne“, „Florindo“ Keiser's Musik in Schatten stellten (s. o. S. 304), dessen Schaffen aber dem verständnisreichen Mattheson gewaltig zu denken gab.

1707—1718 leitete die Oper Johann Hinrich Saurbrey, ein geschäftstüchtiger, umsichtiger Privatmann, der vor allem die Deutschen Keiser, Händel, Graupner, den Konkurrenten Bachs bei der Bewerbung um das Thomaskantorat, und Mattheson zur Geltung brachte.

Nach dem 1718 erfolgten Tode der Witwe Schotts übernahm dessen Schwiegersohn Johann Georg Gumprecht, mecklenburgischer Hofrat, die Leitung (1718—1721). Er huldigte durchaus der italienischen Oper, die er, vom rein künstlerischen Gesichtspunkte geleitet, durchzusetzen bemüht war. Noch in die Periode seiner Leitung fällt die Übersiedelung eines der tüchtigsten Meister der Zeit nach Hamburg. Es ist dies Georg Philipp Telemann (s. S. 295),[1] einer der gefeiertsten Tonsetzer seiner Zeit. Er wurde am 14. März 1681 zu Magdeburg geboren, wo sein Vater Prediger war, erhielt eine tüchtige Schulbildung und sollte sich zum Juristen ausbilden. Seine Begabung für die Musik war so bedeutend, daſs er sich schon im 14. Jahre an die Komposition einer Oper nach Lully'schem Vorbilde wagte, und ihm während seiner Studienzeit in Leipzig der Organistendienst an der neuen Kirche übertragen wurde (1704). Auf das musikalische Leben der Universitätsstadt wirkte er durch die Gründung eines Musikvereins unter den Studenten (collegium musicum) ein, den er selbst leitete und der dem Chore der Thomasschule bedeutend Abbruch that. Im selben Jahre noch wurde er Kapellmeister des Grafen Promnitz in Sorau, 1708 Konzertmeister und 1709 Hofkapellmeister in Eisenach. Hier lernte er Johann Sebastian Bach kennen, der damals in Weimar wirkte. Beide Männer befreundeten sich so, daſs Telemann der Pate des zweiten Sohnes wurde, 1712 wurde er Kapellmeister an der Barfüſser- jetzigen Pauls-Kirche in Frankfurt a. M., wo er sich mit der ältesten Tochter des Ratskornschreibers, Maria Katharina Textor verheiratete. 1721 siedelte er als

[1] Biographie s. M. H. f. M. G. VIII, 125.

Direktor des chorus musicus an der Stadtkircho und Kantor an der Johannisschule nach Hamburg über und blieb daselbst, 1722 das ihm angebotene Kantorat an der Thomasschule in Leipzig ausschlagend, bis zu seinem Tode, der am 25. Juli 1767 erfolgte. Telemann war ein aufserordentlich gewandter und ungemein fruchtbarer Tonsetzer, der allen Ansprüchen, die an ihn gestellt wurden, gerecht werden konnte, ohne der Würde der Kunst zu nahe zu treten. Er soll 40 Opern, 44 Passionsmusiken, nicht weniger als 12 Jahrgänge Kantaten und Motetten, 32 Kantaten zu Investituren, 8—10 Oratorien („Tageszeiten", „Die Auferstehung", „Das befreite Israel", „Der Tod Jesu" (Ramler), ein Stück des Klopstock'schen „Messias", „Der Mai", „Der Tag des Gerichts" u. s. f.), neben massenhafter Gelegenheitsmusik (Hochzeits-, Trauer-, Abend-Musiken auch Hausmusik, 12 Sonaten für Violine, Suiten für verschiedene Instrumente u. s. f.) geschrieben haben. Dafs unter solcher Massenproduktion der Gehalt der Musik litt, ist selbstverständlich. Er wirkte für die Gesellschaft seiner Tage, für ihren Bedarf und in der ihr geläufigen Formsprache. Es war gute Tagesmusik, auf eine Zukunft nicht berechnet. Seine Werke haben ihn daher auch nicht überdauert.

Nach Gumprechts Mifserfolg versuchte es ein Herr von Ahlefeld mit der artistischen Leitung der Oper (1722—26). Nach seinem Rücktritt folgten verschiedene Direktionen, die sich in kurzen Fristen ablösten, weil es ihnen trotz ihres Eingehens auf den Geschmack der breiten Schichten mit Hanswurstiaden und Possen nicht gelingen wollte, den Boden in der Bevölkerung wieder zu gewinnen.

In den vierziger Jahren nahm die italienische Truppe der Brüder Angelo und Pietro Mingotti Besitz von dem ursprünglich deutscher Kunst geweihten Hause. Als Kapellmeister fungierte in ihrem Auftrage im Jahre 1748 Christoph Wilibald von Gluck, der Mann der Zukunft, damals noch vollständig gefangen von der Kunst des Tages.

Die Hamburger Oper aber brach kläglich zusammen.

Es war nicht anders möglich. Denn die Italiener mit ihren vollendet schönen Formen und ihrer hoch entwickelten Gesangskunst beherrschten die Welt.

---

2. Die deutschen Meister der italienischen Oper.

Unter den Deutschen, die auf dem Gebiete der Oper den Italienern ebenbürtig waren, aber auch ganz ihrem Einfluſs unterlagen, sind die bedeutendsten Johann Adolf Hasse und Karl Heinrich Graun.

Johann Adolf Hasse[1]) ist am 25. März 1699 zu Bergedorf bei Hamburg geboren, somit 15 Jahre jünger, als Händel. Es ist für ihn bezeichnend, daſs er vom Gesange und von der Opernbühne ausgegangen ist. Zuerst 1718 Tenorist an der Oper zu Hamburg, dann zu Braunschweig 1722, wo er 1723 mit seiner Erstlingsoper „Antigonus" hervortrat, begab er sich 1724 nach Italien und machte ernste Studien unter Porpora und dem Altmeister der neapolitanischen Schule, Alessandro Scarlatti. Schon nach zweijährigem Studium errang er mit einer Oper „Il Sesostrate", die 1726 in Neapel aufgeführt wurde, Beifall. 1730 vermählte er sich mit der berühmten Sängerin Faustina Bordoni.[2]) Sie wurde die gefeierte Trägerin der Hauptrollen in seinen Werken, in denen er dem italienischen Volke und Geschmacke so sehr zu Dank schrieb, daſs er bald zu den berühmtesten und beliebtesten Opernkomponisten Italiens zählte und unter dem Beinamen „Il Sassone" neidlos anerkannt wurde. 1731 wurde er als Hofkapellmeister Augusts des Starken nach Dresden berufen. Hier sollte er freilich mancherlei Unerquickliches erleben. Sein ehemaliger Lehrer in Italien, Porpora, seit 1728 Gesanglehrer der Kurprinzessin in Dresden, suchte ihm entgegenzuarbeiten. Dem Hofe war es mehr um die gefeierte und schöne Gattin des Meisters, als um diesen selbst zu thun; man hatte nichts dagegen, suchte es vielmehr unter allerlei Vorwänden zu veranlassen, daſs er sich in Italien aufhielt und dort seine Opern zur Aufführung brachte. Erst von 1740 blieb er dauernd in Dresden. 1760 raubte ihm ein Brand, der infolge des Bombardements von Dresden ausgebrochen war, seine Bibliothek mit den Manuskripten vieler Opern. 1763 wurde er mit seiner Gattin pensioniert, lebte

[1]) W. H. Riehl, *Musikalische Charakterköpfe*. Stuttgart. 6. Aufl. 1879, I, S. 117 ff. — Biogr. und Bibliogr. M. H. f. M. G. XI. 80, 81 ff. 177 ff. XII, 181, XVI, 44, 47.

[2]) A. Niggli, *Faustina Bordoni-Hasse*. Leipzig. 1880. Sammlung Musik. Vortr. No. 21, 22.

erst in Wien, dann in Venedig, eifrig in der Komposition thätig. Hier starb er am 16. Dezember 1783. Neben etwa 100 Opern, 10 Oratorien, 5 Tedeums, Messen, Motetten, Kantaten und kleineren Kirchenstücken hat er sich auch in der Kammermusik versucht (Klaviersonaten, Klavierkonzerte u. a.), ohne darin Bedeutendes zu leisten. Einzelnes ist gefällig und geschickt gearbeitet, anderes nimmt sich den italienischen Mustern auf diesem Gebiete gegenüber mager und dürftig aus. Sein eigentliches Gebiet war die Oper italienischen Styls, hierin teilt er mit seinen Vorbildern alle Vorzüge und alle Schwächen. Seine Kraft ist der bel canto, warm beseelte, sangreiche Melodik. Zu einem persönlichen Styl, wie ein Händel, hat er es nicht gebracht.

Karl Heinrich Graun[1]) wurde am 7. Mai 1701 zu Wahrenbrück in der Provinz Sachsen geboren, wo sein Vater Acciseinnehmer war. Seine Bildung erhielt er mit zwei Brüdern, August Friedrich († als Dom- und Stadtkantor zu Merseburg 1772), Johann Gottlieb hervorragender Violinist († als K. Konzertmeister zu Berlin 1771), auf der Kreuzschule zu Dresden, der er 1713—1720 als Alumnus angehörte. Hier empfing er auch trefflichen Unterricht in Gesang, Klavier und Orgelspiel. In der Komposition fand er an dem Kapellmeister Schmidt einen tüchtigen Lehrmeister. Nach vollendetem Schulstudium hielt er sich zunächst in Dresden auf und bethätigte sein grofses Talent in fleifsiger Komposition von Kirchenmusik (darunter einer Passion). 1725 wurde er Hasses Nachfolger als Tenorist an der Braunschweiger Oper und erhielt, da er sich auch als Komponist hervorthat, den Titel eines Vicekapellmeisters. Hier lernte ihn der damalige Kronprinz von Preufsen, der spätere König Friedrich der Grofse, 1735 kennen und nahm ihn alsbald nach Rheinsberg für seine dortige Kapelle mit. Nach seiner Thronbesteigung 1740 wurde Graun Kapellmeister und erhielt die Aufgabe, in Berlin eine italienische Oper zu begründen. Ihr galt fortab in erster Linie seine Kompositionsthätigkeit, die eine sehr fruchtbare war; aufser seinen etwa 30 Opern schrieb er auch Kammermusik, besonders Flötenduos für seinen hohen Gönner. Sein bedeutendstes Werk, das ihm eine grofsartige Popularität verschaffte und

[1]) Ph. Spitta, *Allg. deutsche Biogr.* XIII, S. 55.

seinen Namen weit in unser Jahrhundert herein lebendig erhielt, ist das Oratorium (Passionskantate) „Der Tod Jesu". Für die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts und fast bis ins 4. Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ist dieses Werk „für die protestantischon Karfreitagsmusiken mafsgebend gewesen."[1] Es hat Bachs Passionen verdrängt, um deren majestätischen Klängen und erhabener Herrlichkeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder zu weichen. Auch er vertritt auf deutschem Boden den Styl der Italiener. Was ihn kennzeichnet und auszeichnet, das ist der Reiz inniger, warmblütiger, nach Doles' Ausdruck „herzschwelgerischer", zuweilen freilich zu süfslicher Melodik; was ihn volkstümlich machte, das ist die Fafslichkeit seiner Satzweise. Die Ode „Auferstehn, ja auferstehn wirst du" erklingt noch heute über den Gräbern. Bei tüchtigem Können war er der Mann seiner Zeit und ihres Geschmacks. Er starb am 8. August 1759.

3. Das deutsche Singspiel.[2])

Ein „Geistlich Waldgedicht und Freudenspiel" hatte sich das erste musikalisch-dramatische Werk deutscher Herkunft, „Seelewig" vom Jahr 1644, geheifsen. Als „Singspiel" hatte sich Theile's „Erschaffener, gefallener, und aufgerichteter Mensch", mit welchem die Hamburger deutsche Oper 1678 eröffnet wurde, bezeichnet. Das Singspiel war die eigentlich nationale Kunstform des deutschen Volkes. In dieser, vom Naturlaut des volkstümlichen deutschen Liedes durchklungenen Welt des Gemüts mit ihrem oft derben, stark gewürzten, grotesken, ja platten, aber gutmütigen und treuherzigen Humor fand sich das Volk zu Hause. Hier trat ihm ein Stück seines eigenen Lebens und Empfindens entgegen, das in spiefsbürgerlicher Enge und Beschränktheit dahinflofs. Wohl nimmt sich das deutsche Singspiel in seiner schlichten Gewandung neben der antik drapierten italienischen Oper aus, wie das bescheidene Bürgermädchen neben der vornohmen Gesellschaftsdame, seine knappe, oft dürftige und hausbackene, aber treuherzige und

1) Ph. Spitta a. a. O. S. 55. — Ders., *J. S. Bach*, II, 329.

2) M. Schletterer, *Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit.* Augsburg. 1863. Vergl. V. Schr. f. M. W. X, 35, 228.

gemütsinnige Melodik neben dem glanzvoll dahinströmenden bel canto der Italiener, wie die Wiesenblume neben der leuchtenden Rose des Gartens — aber was an ihm entzückt, das ist die prangende Gesundheit und frische Natürlichkeit. Darum gehört ihm die Liebe des Volkes, und neben der italienischen Oper, der die Kennerschaft huldigt, blüht das deutsche Singspiel fröhlich auf und wächst sich aus zur deutschen komischen Oper, in welcher sich der erfrischende Zauber liedmäfsiger Melodik und gemütvollen Humors aller musikalischen Fremdherrschaft gegenüber erhalten hat.

Der gefeiertste Repräsentant und eigentlich der Vater des deutschen Singspiels war Johann Adam Hiller. Geboren zu Wendischossig bei Görlitz 1728 als Sohn des dortigen Kantors fand er, früh verwaist, zuerst in Görlitz, dann in der Kreuzschule zu Dresden, Unterricht und Erziehung. Hier wurde er von Homilius in Klavierspiel und Generalbafs unterwiesen. 1751 bezog er die Universität Leipzig, 1754 wurde er Hauslehrer bei dem Grafen Brühl zu Dresden, und kehrte 1758, zunächst mit seinem Zögling, nach Leipzig zurück, um diese Stadt nie mehr zu verlassen. 1763—81 leitete er die wöchentlichen Abonnementskonzerte („Liebhaberkonzerte", „concerts spirituels"), die später in das „Gewandhaus" verlegt wurden. 1789 wurde er Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, 1801 legte er die Stelle nieder und starb 1804. Persönlich ein menschenscheuer, hypochondrischer, fast düster gesinnter Mann besafs er die Gabe unerschöpflicher, frischsprudelnder, sangreicher Melodie. Seine Operetten, die er in Gemeinschaft mit dem Herausgeber des „Kinderfreunds", Christian Friedrich Weifse, welcher die Texte dichtete, schuf, errangen eine seltene Popularität („Die Jagd", „Der Teufel ist los", „Der Erndtekranz", „Lottchen am Hofe" (1760) u. a). Hiller, der auch als Choralkomponist thätig war und zu den gelehrtesten Musikern seiner Zeit gehörte, beschränkte sich in diesen Operetten bescheiden auf das Liedmäfsige, Volkstümliche, und das eben hat seine Opern zu Lieblings- und Kassenstücken gemacht. In den „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend" 1766—1770 hat er die erste Musikzeitung geschaffen.[1]

[1] F. Krone, *Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland*, Leipzig 1898, führt S. 6 als die ersten Musikjournale in

In Hillers Art komponierten noch Ernst Wilhelm Wolf, geboren 1735, erst Konzertmeister, dann Hofkapellmeister in Weimar, † 1792 („Die Dorfdeputierten"), Christian Gottlob Neefe, Schüler von Hiller, geb. 1748 zu Chemnitz, † 1798 zu Dessau (s. u.).

Die deutsche komische Oper fand ihre rechte Heimat in der österreichischen Kaiserstadt an der blauen Donau. Hier wirkten die trefflichen, gesunden, deutschen Meister, die das Verdienst haben, den Sinn für deutsche Komik und gemütvollen Humor wach erhalten zu haben in einer Zeit, da alles, was auf Bildung Anspruch machte, dem französischen „esprit" huldigte und die ernste Oper in italienischen Schemen einherstelzte. Dem Range nach ist der beste unter ihnen Karl Ditters von Dittersdorf (s. u.) mit „Doktor und Apotheker", „Hieronymus Knicker", „Rotkäppchen" u. a.

Der Vorstadtkomik niedrigerer und derberer Art um ein gutes näher steht der „göttliche Bänkelsänger" Wenzel Müller[1]) (1767—1835), der die „Opern", in Wahrheit Liederspiele, nur so aus dem Ärmel schüttelte („Das neue Sonntagskind", „Die Schwestern von Prag", „Die Teufelsmühle" u. s. f.). Gesunde, frische Komik verraten auch Kauer, der über 200 Singspiele, dabei noch Messen, Sinfonien, Kammermusik komponiert hat, (1751 bis 1831) im „Donauweibchen", „Sternenkönigin" und vielen volkstümlichen Singspielen und der treffliche Komponist des „Dorfbarbiers", der ehrenfeste Johann Schenk (1761 [1753?] bis 1836), Schüler Wagenseils, zeitweise Lehrer Beethovens, ein Meister im kleinen Genre, zum Schaffen im höheren Styl nicht berufen.

Diese Männer haben den Boden bereitet, auf dem die „Zauberflöte" in prangender Jugendherrlichkeit erblühen sollte.

3. Das deutsche Melodram.

Eine eigentümlich deutsche Schöpfung ist das Melodram. Sein Urheber ist Georg Benda, geb. zu Jungbunzlau 1721,

---

Deutschland Telemann's „Getreuen Musikmeister" 1728 und Hillers „Wöchentlichen musikalischen Zeitvertreib" 1759—60 an, sagt jedoch S. 59 von den „Wöchentlichen Nachrichten" mit Recht, dafs sie die erste Zeitschrift darstellen, „welche in ihrer Einrichtung unseren modernen musikalischen Fachblättern entspricht."

[1]) W. H. Riehl, a. a. O. I. S. 1 ff.

1748—78 Kapellmeister in Gotha, von da ab an verschiedenen Orten, Hamburg, Wien, Georgenthal, zuletzt in Köstritz, wo er am 6. November 1795, von der Musik völlig zurückgezogen, gestorben ist. Er komponierte eine Reihe von „Singspielen" nach dem Vorbild Hillers, die weithin volkstümlich geworden sind („Der Dorfjahrmarkt" 1776, „Walder" 1777, „Der Holzhauer und die drei Wünsche" 1778 u. a.). Eigentümlich sind ihm seine Melodramen,[1]) die von 1774 ab erschienen („Ariadne auf Naxos", „Medea", „Almansor", „Nadine"). Das Melodram, von den Zeitgenossen auch „Duodram" genannt, im Unterschied zu der herkömmlichen Oper, die man bezeichnender Weise dann „Monodram" nannte. Das Melodram ist aus der Empfindung der inneren Unwahrheit hervorgegangen, an welcher die Oper, so wie sie sich entwickelt hatte, krankte. Diese bestand vor allem darin, daſs das Verhältnis der Musik zum Texte, zur Handlung mit der Zeit ein rein äuſserliches und innerlich unwahres geworden war. Beides, Handlung und Text, schien nur den Vorwand zu bilden, um Musik zu machen. Die letztere beanspruchte nur für sich selbst Geltung, die Oper war mehr oder weniger zum rein musikalischen Prunkstück, das Drama völlig zur Nebensache geworden. Dem sucht das Melodram dadurch zu begegnen, daſs es das Verhältnis umkehrt, die Handlung, den Text zur Hauptsache macht, die Musik dagegen auf die Aufgabe beschränkt, den Verlauf der Handlung zu begleiten, das ausdrucksvoll gesprochene Wort mit eindrucksvoller Musik gleichsam zu umspülen und so die Wirkung des Dramas zu erhöhen. Das Dringen auf formale Wahrheit in der Verbindung von Text und Musik, die Forderung, daſs die letztere dem ersteren schlechthin unterzuordnen sei, entspricht durchaus dem deutschen Kunstgeiste. Kein geringerer als Mozart hat dies aus Bendas Melodramen heraus empfunden. Begeistert schreibt er am 12. November 1778 von Mannheim aus, wo er erst die „Ariadne auf Naxos", dann die „Medea" gehört hatte, an seinen Vater:

[1]) So nach Reichardt, Kunstmagazin I. S. 86, Musen-Alman. 1796 G. Benda. Die erste Anregung gab Brandes 1772 (vergl. Brandes, Lebensgeschichte II. S. 140, 157). Unabhängig davon wendet Rousseau in seinem „Pygmalion" (1770 in Lyon, 1775 in Paris) das Prinzip des melodramatischen Vortrags an. Vergl. O. Jahn, *W. A. Mozart.* 3. A. von H. Deiters, Leipzig. 1889. I, S. 682.

„In der That, mich hat noch niemals etwas so surpreniert! denn ich bildete mir immer ein, so was würde keinen Effekt machen. — Sie wissen wohl, dafs da nicht gesungen, sondern deklamiert wird, und die Musique wie ein obligates Recitativ ist; bisweilen wird auch unter der Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung thut. — Was ich gesehen, war Medea von Benda; — er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beide wahrhaft fürtrefflich. Sie wissen, dafs Benda unter den lutherischen Kapellmeistern immer mein Liebling war; ich liebe diese zwey Werke so, dafs ich sie bey mir führe."[1]) Mozart brannte darauf, sich in dieser Gattung zu versuchen, und der Versuch liegt in der Komposition der von Gemmingen'schen „Semiramis"[2]) und in der nach dem Muster des Singspiels behandelten Oper „Zaide"[3]) vor.

Wenn trotz der vortrefflichen Musik Bendas das Melodram sich als besondere, selbständige Form des Musikdramas nicht gehalten und eingebürgert hat, wenn es in der Geschichte desselben nur eine Übergangsform bildet, so liegt der Grund hiervon darin, dafs es eben ein Musikdrama im eigentlichen und strengen Sinn des Wortes nicht darstellt. Es ist nicht ein Neues, was bei dem Melodram durch die Verbindung von Dichtung und Musik entsteht, durch ihre Vereinigung in Darstellung und Wirkung bedingt ist. Das Melodram ist Drama mit Begleitung der Musik. Letztere bildet nicht den das Kunstwerk mitkonstituierenden Faktor, sondern nur das begleitende, genauer das musikalisch illustrierende Element, es ist, wenn man so will, musica per dramma, im Gegensatz zum dramma per musica der bisherigen Oper. Die Verbindung beider Künste ist deshalb auch hier, wie in der Oper, eine äufserliche. Das Drama hindert die Musik an ihrer freien Entfaltung und vollen künstlerischen Wirkung; die Musik aber, ob sie sich auch dem Gange der Handlung und dem Inhalt der Rede noch so innig anschmiegt, verschmilzt nicht mit ihr in eins, sie unterbricht die Handlung oder hält sie doch auf, sie zerstückt den lebendigen Flufs der Rede und wirkt zerstreuend, da sie die Aufmerksamkeit zu sehr auf

[1]) O. Jahn, *W. A. Mozart.* 3. A. Von H. Deiters, Leipzig. 1889. I, S. 577.

[2]) ib. S. 581. Mozart nennt das Werk eine „deklamierte Oper".

[3]) ib. S. 638 ff.

Einzelheiten lenkt. Bleibenden Wert hat das Melodram als eine höchst wirksame Weise des dramatisch-musikalischen Vortrags, also als eine wesentliche Ausdrucksform, als eines der Darstellungsmittel im Ganzen des Musikdramas. Dieses selbst aber ist ein Kunstwerk, dessen Verwirklichung durch das Zusammenwirken von Wort und Ton, Dichtung und Musik geradezu bedingt ist, durch das Zusammenwirken beider Künste entsteht. Es setzt also eine Handlung, beziehungsweise eine Dichtung voraus, welche die Musik nicht etwa nur erträgt, sondern fordert, um zu voller Geltung zu kommen und die künstlerische Absicht zu realisieren.

Die Idee des Musikdramas als des erst durch das Zusammenwirken von Dichtung und Musik entstehenden „Lyrischen Dramas" zu entwickeln und in leuchtenden Meisterwerken zu verwirklichen, war die Aufgabe Glucks.

3. Das lyrische Drama Glucks.[1])

Christoph Wilibald, Ritter von Gluck, geboren am 2. Juli 1714 zu Weidenwang in der Oberpfalz als der Sohn von Alexander Gluck, fürstlich Lobkowitz'schem Forstbeamten zu Eisenberg, war ursprünglich nicht zum Musiker bestimmt. Er besuchte die Schule zu Eisenberg, war 1726—1732 Chorknabe an der Jesuitenkirche zu Commotau (bei Eisenberg) und erhielt als solcher Unterricht in Gesang, Orgel-, Violin- und Klavierspiel. 1732 ging er nach Prag, ob um dort die Universität zu beziehen, oder um sich zum Musiker zu bilden, ist nicht sicher. Jedenfalls war er genötigt, durch Musikunterricht sich die Mittel zum Studium zu verschaffen. Freundliche Beziehungen zu der Lobkowitz'schen Familie, in deren Diensten sein Vater stand, führten den jungen, talentvollen Mann, der sich noch zum tüchtigen Violoncellespieler aus-

[1]) A. Schmid, *Christoph Wilibald Ritter von Gluck.* Leipzig. 1854. — A. B. Marx, *Gluck und die Oper.* Berlin. 1863. — G. Desnoiresterres, *La Musique française au XVIIIe siècle. Gluck et Piccinni (1776–1880).* Paris. 1872. — A. Jullien, *La Cour et l'Opéra sous Louis XVI, Marie Antoinette et Sacchini, Salieri, Favart et Gluck.* Paris. 1878. — H. Welti, *Gluck, Reclams Univ.-Bibl.* Ders., *Gluck und Calzabigi.* V. Schr. f. M. W. 1891. S. 28 ff. — *Chr. W. von Glucks Hauptopern,* kritisch durchgesehene Ausgabe. Besorgt von F. Pelletan, B. Damcke, J. Tiersot, E. Barre. Leipzig, Breitkopf und Haertel. 1896 ff.

gebildet hatte, 1736 nach Wien. Ein lombardischer Fürst Melzi, der Gluck im Lobkowitz'schen Hause kennen gelernt hatte, ward so von ihm eingenommen, dafs er ihn nach Italien mitnahm und so vollends der Kunst in die Arme führte. Gluck studierte nun unter der Leitung des Organisten Battista Sammartini in Mailand (1737—1741) nochmals gründlich Kontrapunkt und Generalbafs und brachte bereits 1741 eine Oper „Artaserse" auf die Bühne, welcher im Lauf von fünf Jahren sieben weitere Opern folgten, die sämtlich im Styl der italienischen Tagesoper gehalten waren und seinen Namen rasch so bekannt machten, dafs er 1745 von Händels Gegnern als Opernkomponist an das Haymarkettheater berufen wurde. Die Oper „La caduta dei Giganti", mit der er sich dort einführte, imponierte freilich seinem grofsen Landsmann Händel so wenig, dafs er, als er sie gehört hatte, sarkastisch meinte: „Sein Schuhputzer schreibe einen besseren Kontrapunkt, als Gluck!"

Hier, unter dem überwältigenden Eindruck der Händel'schen Tonschöpfungen, ging ihm ein anderes Ideal von Musik auf, als das, welches er bisher verfolgt hatte; es drängte sich ihm die Überzeugung auf, dafs es für dramatische Musik nicht genüge, wenn sie schön und gefällig sei, dafs sie vielmehr, um volle Wirkung zu erzielen, in engstem Zusammenhang mit der Handlung stehen, in der musikalischen Interpretation derselben ihre Aufgabe suchen müsse.

Von London aus berührte Gluck noch Paris, wo er die Lully-Rameau'sche Oper kennen lernte, die ihn in seiner neuen Auffassung nur bestärkte, und kehrte 1746 über Hamburg und Dresden nach Wien zurück.

1748 komponierte er für Wien eine Oper „La Semiramide ricognosciuta"; das Jahr 1749 führte ihn nach Kopenhagen, wo er die Festoper „Tetide" zur Aufführung brachte. Dieses Jahr war „das glücklichste und doch unglücklichste Jahr seines Lebens", das Jahr der ersten Liebe und zunächst schweren Entsagens, weil der Vater der Geliebten, ein stolzer Kaufherr, die Ehe seiner Tochter Marianne mit dem Musikus nicht gestatten wollte. Das folgende Jahr aber führte ihm die geliebte Frau zu, die von nun an die Vertraute auch seiner künstlerischen Bestrebungen geblieben ist.

Noch komponierte der Meister für Italien im italienischen

Style („Telemacco" 1750 für Rom, 1751 „La clemenza di Tito" für Neapel; für Rom: „Il Trionfo di Camillo", „Antigono" 1755, für welche Opern er vom Papst zum Ritter vom goldenen Sporn ernannt wurde; für Wien, wo er seit 1754 als Hofkapellmeister der Kaiserin Maria Theresia angestellt war, „L'eroe cinese" 1755, „La Danza", „L'innocenza giustificata" 1756, und „Il re pastore" 1756). Zugleich lassen uns die zahlreichen französischen Singspiele, die er für die Hofoper komponierte („Les amours champêtres" 1755, „Le Chinois poli en France" 1756, „Le deguisans pastoral" 1756, „La fausse esclave" 1758, „L'Île de Merlin" 1758, „L'Ivrogne corrigé" 1760, „Le cadi dupé" 1761, „On ne s'avise jamais de tout" 1762, „La rencontre imprévue", „Die Pilgrime von Mekka" 1764) erkennen, dafs er sich mit der französischen Musik eindringend beschäftigte.

Die folgenden Jahre waren dem ernsten Studium der neu aufblühenden deutschen Litteratur gewidmet, und immer deutlicher trat das Ideal der Oper, wie sie sein soll, vor seine Seele. Er wurde darin von dem K. K. Rat Ramiero von Calzabigi, der gleich ihm die Schwächen der italienischen Oper erkannte, bestärkt und getördert. Derselbe, freilich nur „Dilettant", aber ebendarum von der Überschätzung der technischen Routine und des landesüblichen Schematismus frei, ging mit voller Hingebung auf Glucks Ideen ein und suchte ihm den dichterischen Rahmen eines „lyrischen Dramas" zu schaffen. Dies nämlich ist der ebenso treffende als glückliche Ausdruck für das, was dem Meister vorschwebte. Er spricht sich darüber in den Vorreden zur „Alceste" 1769 und „Paride ed Elena" 1770 ausführlich aus. Der Dichter soll, ohne Rücksicht auf den Musiker und dessen eventuelle Forderungen ein in sich geschlossenes Kunstwerk herstellen; erst wo des Dichters Vermögen aufhört, setzt die musikalische Kunst ein als die Macht, die Worte zu beseelen, die Gestalten zu beleben, die poetische Täuschung zu vollenden. Gluck sieht als die Aufgabe der Musik an, „die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen". Die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine

fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. Schon hier konnte der Fachmusiker einwerfen: die Musik ist eine in sich selbst organisch gegliederte Kunst mit eingeborner Architektonik; sie kann sich Bau, Gliederung, Führung nicht von dem Dichter geben lassen; sie mag sich im ganzen und einzelnen, in Haltung und Stimmung, ja auch im dramatischen Detail-Ausdruck den Intentionen des Dichters anbequemen, aber dieser muſs so schaffen, daſs die Musik ihrem eigenen organischen Gesetz treu bleiben und ihm gemäſs sich ausbreiten kann. Musik und Poesie sind gleichberechtigte Schwesterkünste, die einander zum Schmuck, zur Belebung und zur Erhöhung des Verständnisses dienen, wenn sie glücklich vereinigt werden.

Daher ist die nächste Frage: was ist wirkliches organisches Gesetz der Musik, mit dessen Aufgebung dieselbe aufhörte eine Kunst zu sein? Ist die herkömmliche Form der Arie mit dem zweimal wiederholten ersten Teil, Ritornell und allem andern die notwendige und einzig mögliche Form der lyrischen Musik? Sie ist offenbar nur eine in sich wohl berechtigte, aber nicht die einzige Form. Die Verzierungen und Verbrämungen sind von vornherein nur Beigaben und nicht einmal in dem musikalischen Schema begründet. Die Figuren- und Cadenzenblühende Arie ist daher auf „edle Einfachheit“ zurückzuführen; nur die Architektonik der Melodie ist ein der Tonkunst innewohnendes, wesentliches Gesetz, das weder aufgegeben, noch verletzt werden darf; alle weiteren Tonmittel, welche dazu dienen, den Ausdruck zu verschärfen und die Leidenschaft zu färben, sind schlechthin dem dramatischen Zweck zu unterwerfen und dürfen nur da angewandt werden, wo die Situation sie bedingt und rechtfertigt.

Der Dichter, um der Musik Raum zu verschaffen, hat an der Idee des „lyrischen Dramas“ festzuhalten, „alle blühenden Schilderungen und wortreichen Sittensprüche durch kräftige Leidenschaften und anziehende Situationen, durch die Sprache des Herzens und eine stets abwechselnde Handlung“ zu ersetzen. Die Idee, welche Gluck vorschwebt, lieſse sich kurz so ausdrücken: das lyrische Drama hat zum Gegenstand eine Handlung, welche in entscheidender Weise die innere Wesenheit und Grundstimmung der Handelnden zur Offen-

barung bringt. Ausgeschlossen und zum komponieren ungeeignet ist alle Reflexion, alle nur durch Schönheit und Wahrheit des Gedankens packende Rede: die Oper hat es mit Stimmungen zu thun, mit wirklichen Gestalten; in ihr darf nichts als Handlung und Stimmung sein, Situation und Leben: der Dichter schafft die dramatischen Gestalten und führt mit der Handlung auf die einzelnen lyrischen Ruhepunkte hin, welche je eine bestimmte Stufe der Entwickelung auf die tragische Katastrophe hin bilden.

Das Gebiet, welches der Oper ureigentümlich gehört, weil ja die Musik als die romantische Kunst allein imstande ist, völlig wie mit einem Zauberschlag über die Realität hinwegzuheben, ist die Sage und das Märchen. Die Sage hat es mit keiner erträumten, sondern mit einer wenigstens vermeintlich wirklichen Welt zu thun; die Helden der Sage sind nur viel gröfser und gewaltiger, ihre Leidenschaften sind tiefer und energischer, ihre Konflikte entscheidender und weitgreifender, als die Wirklichkeit zeigt. Es ist das echt und wahrhaft Menschliche, das in der Heldensage in typische Gestalten und Ereignisse verdichtet uns entgegentritt, um so verständlicher und ergreifender, als diese aller menschlichen Zufälligkeit entkleidet sind, der Mensch als solcher mit seinen Leidenschaften im Helden vor uns tritt. Die tragische Handlung soll gleichsam aus dem innersten Grund des Empfindens der Helden, ihrer innersten Bestimmtheit, vor dem Gefühl der Hörer herauswachsen und sich so vor demselben Schritt für Schritt rechtfertigen.

Die Musik hat die Aufgabe, durch den allgemeinen Charakter, der ihr aufgeprägt ist, durch die das Ganze beherrschende Grundfarbe, den Zuhörer in die Sagenwelt und ihre Stimmung zu versetzen: sie hat also vor allem dem Kunstwerk die Einheit der Stimmung zu geben und zu erhalten. Es genügt nicht, dafs sie schön und wahr im Einzelnen sei, sie mufs durchaus einheitlich sein. Auf dieser Grundfarbe zeichnen sich dann in bestimmter Färbung und Charakteristik die handelnden Personen ab, die sich darum leichter musikalisch zeichnen lassen, weil sie nur nach ihrer allgemein menschlichen Bestimmtheit in Betracht kommen (Vater, Mutter etc.), als Vertreter und Typen einer gewaltigen menschlichen Leidenschaft oder Grundbestimmtheit; in schärfster Zeichnung treten

dann die Situationen hervor, in welchen sich die Handlung im einzelnen entwickelt.

Nirgends ist gefordert, daſs die Musik ihr Wesen aufgebe: gerade die Ebenmäſsigkeit und Symmetrie, die Rhythmik und Architektonik verleihen dem Werk die Objektivität und die maſsvolle Ruhe der Heroenwelt. — Es ist nur immer das die Frage, was zum Wesen der Musik gehöre. Daſs sie im Drama ihr Wesen dem dramatischen Zweck unterordnen und nicht bloſs anbequemen muſs, leuchtet ja jedem Denkenden von selbst ein.

Gluck nahm seine Gestalten aus der allen Gebildeten zugänglichen und verständlichen Heroenwelt der Antike. Dort wurzelte die moderne Bildung, dort war man mehr zu Hause als in der eigenen Volkssage, die Antike stand dem allgemeinen Empfinden und Denken am nächsten, aber — nur dem des Gebildeten, und dies erklärt das Schicksal der Gluck'schen Opern.

Die Dramen, die Gluck nach seinen Prinzipien schuf, sind wirklich, was sie sein wollen: griechische Tragödien.

Die Musik, in edler Einfachheit gehalten, trägt den Charakter antiker Klarheit, maſsvoller Ruhe, strenger Objektivität neben kräftiger Charakteristik und treffender Zeichnung.

Eine das Einzelnste durchdringende, das Ganze überschauende Anordnung giebt dem Werke Einheit und Geschlossenheit.

Die Instrumentation, bei welcher das Streichquartett vorherrscht und die Blasinstrumente nur sparsam, aber mit schlagender Wirkung angewandt sind, ist einfach, hat etwas vom „milden Glanz einfarbigen Marmors“ (Ambros); die Harmonie ist durchsichtig und licht, häufig genügt für die ausdrucksvolle Melodie als Begleitung der einfache, markige, charaktervolle Baſs.

Im Recitativ bekundet die Wahrheit des Ausdrucks die vollendete Meisterschaft, erzielt unmittelbare Verständlichkeit und vollendet die dramatische Täuschung. In der Arie, dem Ruhepunkt der Handlung, verbindet Gluck technische Fertigkeit und Rundung, melodische Kraft und Fülle mit zwingendem Ausdruck. Mit weiser Beschränkung vermeidet er eine vielfachverflochtene Stimmführung: Rede und Gegenrede in klarer, scharfer Personal- und Situationscharakteristik wechselt, unter-

brochen durch wuchtige Chöre. Bei aller Leidenschaft herrscht mafsvolle, oft beinahe kühle Zurückhaltung; nirgends zu viel, nirgends zu wenig, so dafs eben durchweg die Sache und das, was zur Sache gehört, ins Licht tritt. Einfache Gröfse, stille Hoheit, reine Formen, durchweht vom Hauch des klassischen Geistes bezeichnen Glucks Tragödie, von der man mit Recht sagen kann (Ambros): „Seine Gestalten sind die lebendig gewordenen Marmorbilder der Antike". Jungfräuliche Frische und Herbigkeit unterscheidet Glucks Gestalten von den in reifer Sinnlichkeit prangenden Gestalten Mozarts. Die Idee der Wiederbelebung der hellenischen Tragödie mit den Mitteln der modernen Kunst ist verwirklicht. Es konnte nur noch ein Schritt weiter gegangen werden: unserem Volke nicht die griechische Tragödie selbst herüberzubringen, sondern ihm das zu schaffen, was für die Hellenen ihre Tragödie gewesen ist. Wenn Glucks Opern nicht den Beifall und die Sympathie des Volkes haben, so liegt der Grund hiervon darin: die Objektivität der griechischen Welt hat für uns Moderne schliefslich doch etwas Starres, Marmorkaltes, Fremdes. Es ist eine fremde Welt, in welche sich der klassisch Gebildete allezeit lebhaft hineindenken kann, zu deren vollem Verständnis aber nicht blofs die durch Philologie und Archäologie vermittelte Kenntnis, sondern die wirkliche und naive Anschauung griechischen Lebens, das Erfülltsein von griechischer Denk- und Anschauungsweise, gehört. So haben auch die griechischen Tragödien für unser Gefühl und unsere Sympathie etwas fremdes. Von dem allgemein menschlichen Gehalte darin fühlen wir uns tief erschüttert, von der darin waltenden Poesie zur Bewunderung hingerissen, aber die innere Berührung fehlt, welche eine nachhaltige Erwärmung erzeugt: denn es ist eben griechisches Leben und griechisches Fühlen und Denken, zu welchem wir uns reflektiert und nicht unmittelbar verhalten. In Griechenland war die Tragödie ein aus dem nationalen Bewufstsein unmittelbar hervorwachsendes Kunstwerk: für uns ist sie ein historisch vermitteltes. So fehlen uns — natürlich im grofsen und ganzen verstanden — die geistigen Voraussetzungen für das volle Verständnis der griechischen Sagenwelt und für das spezifisch Griechische der Tragödie.

Mit diesem Umstande dürfte es zusammenhängen, dafs Gluck in seinen Opern musikalisch grofs ist im Ausdruck

der einfachen Leidenschaft. Das aber, was wir das „Griechische" in seiner Musik nennen, ist etwas Negatives, nämlich das Verzichten auf lebhaftes Kolorit, das Zurückdrängen des specifischen Wesens der modern romantischen Musik: der Polyphonie. Die kühle, vornehme Zurückhaltung, die Abwesenheit der eigentlich romantischen Elemente der Musik, die fremdartige Ruhe und Einfachheit legen wir Moderne als das „Griechische" aus. Von einem speziell und positiv griechischen Kolorit kann bei Gluck nicht wohl im Ernste gesprochen werden. Diesen positiv griechischen Charakter, der unter anderem in dem Reichtum der Chorlyrik hätte bestehen müssen, hat Gluck gar nie angestrebt. Es handelte sich auch für ihn gar nicht um den Gegensatz von Antik und Modern, sondern einfach um den von Musik und Poesie. Dafs er nicht in das bunte Leben der Gegenwart griff, sondern in die griechische Sagenwelt, lag in der Zeit und verstand sich von selbst. Aber eben darum behält Gluck, so menschlich wahr seine Musik ist, um des Stoffes willen für uns etwas Fremdes, gleichwie die griechischen und lateinischen Dichtungen Huttens und der früheren Humanisten.

Das erste grofse Meisterwerk, mit welchem Gluck das Ideal des „Dramma per musica" im Gegensatz zur „opera seria" verwirklichte, war sein „Orfeo ed Euridice" (Orpheus und Euridice), der in Wien 1762 zum erstenmal über die Scene ging. Darauf folgte am 16. Dezember 1767 die „Alceste" und 1770 „Paride ed Helena", deren Texte ihm Calzabigi geschaffen hatte. Hatte der Orpheus einen grofsen Erfolg gehabt, so blieb die Wirkung der beiden letzteren Dramen unter Glucks Erwartung. Zwar fanden sie beim unbefangenen Publikum um ihrer hinreifsenden Wahrheit und Ausdruckskraft willen ungeteilten Beifall. Aber „die Halbgelehrten, die Kunstrichter und Tonangeber, eine Klasse von Menschen, die unglücklicher Weise sehr zahlreich ist und zu allen Zeiten dem Fortschritt der Künste tausendmal nachteiliger war, als die Unwissenden",[1]) fielen darüber her. Man urteilte böswillig von Zimmerproben aus; dem einen waren die Melodien zu rauh, die Übergänge zu hart und unvermittelt, den andern war die Harmonie zu arm, kurz, die Musiker zeigten, dafs

[1]) Vorr. zu Paride ed Elena.

ihnen der Begriff dramatischer Musik völlig abhanden gekommen war. — In Italien hing man am Schematismus, in Deutschland fehlte noch das Verständnis, denn Lessing und Winkelmann waren noch nicht durchgedrungen. Gluck blickte hoffnungsvoll auf die grofse Oper in Paris. Dort war, wie er meinte, der Boden dafür bereitet und der weite Blick, der Sinn für das Grofse und Wahre vorhanden. In Du Rollet, einem Mitglied der französischen Gesandtschaft in Wien, hatte er einen begeisterten Verehrer gefunden. Dieser arbeitete Racines „Iphigenie" zum Operntext um. Im Blick auf die grofse Oper zu Paris schuf Gluck die „Iphigénie en Aulide". Sie wurde angenommen. Aber eine mächtige Opposition suchte die Aufführung zu hintertreiben. 1773 reiste der Meister nach Paris.

Mit eiserner Ausdauer und mit Hilfe seiner ehemaligen Schülerin, der nunmehrigen Dauphine Marie Antoinette, überwand er die sich ihm entgegenstellenden Hindernisse. Die erste Aufführung am 19. April 1774 errang einen durchschlagenden Erfolg. Es folgten „Orpheus" und „Alceste" unter gleichem Beifall.

Aber der Erfolg weckte den Parteikampf.[1]) Die Anhänger der national-französischen Lully-Rameau'schen Oper, und mit ihnen der Hof, standen auf Glucks Seite, seine Gegner waren die Vorkämpfer der italienischen Oper, welche Piccini, einen Schüler Leo's, auf ihren Schild hoben (S. 198). Die Parteien bekämpften sich mit aller Leidenschaft und Zähigkeit, so dafs die „Armide" (23. September 1777) nur mäfsigen Erfolg hatte, wogegen Gluck mit der „Iphigenie in Tauris" (18. Mai 1779) einen entscheidenden Sieg errang. Rousseau, bisher sein erbittertster Gegner, trat zu ihm über. — In Deutschland verstanden und würdigten ihn die Dichter (Klopstock, Herder,[2])

[1]) Leblond, *Mémoire pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck.* 1781. Deutsch von Siegmayer. Berlin. 1828. Vergl. H. M. Schletterer, *Auszüge aus Grimms correspondance littéraire die Musikgeschichte Frankreichs betreffend.* M. H. f. M. G. XIV, 129 ff.

[2]) Herder: „der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der, diesen ganzen Trödlerkram wertloser Töne verachtend, die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindungen und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet,

Wieland). Die Musiker wandten sich mit wenigen rühmlichen Ausnahmen, zu denen Reichardt und Salieri, letzterer Glucks Schüler, gehörten, schmollend und schmähsüchtig von ihm ab: Handwerksborniertheit, Brotneid und Eifersucht oder altgewohntes Hängen am Schlendrian waren schon damals in der Musikerwelt nur allzu sehr verbreitet, es war dies das verhängnisvolle Erbteil des zünftigen Musikantentums.

Wenn es jedoch die einzige wirkliche Genugthuung für den Künstler ist, von den Besten seines Faches und von den gröfsten Geistern der Zeit sich verstanden und anerkannt zu sehen, so war Gluck trotz aller Anfeindungen seitens der Musiker ein glücklicher Künstler. 1780 war er nach Wien zurückgekehrt, wo er sich mit Hingebung der Ausbildung seines Schülers Salieri widmete und das Aufgehen des Sternes Haydn noch erlebte. An der Vollendung eines Tondramas „Die Danaiden" und an der Fertigstellung der Komposition von Klopstocks „Hermannsschlacht" hinderte ihn längeres Siechtum, die Folge eines Schlaganfalles. Unter den Dichtern war Klopstock sein Liebling; mehrere „Oden" Klopstocks hat er komponiert oder, wenn uns der Ausdruck gestattet ist, mit musikalisch-deklamatorischen Accenten versehen: denn er bewahrte in der Musik der deutschen Dichtung gegenüber die ganze Pietät und keusche Zurückhaltung, welche nach seiner Ansicht der Tonkunst gegenüber von der Poesie zukam. — Ein zweiter Schlaganfall endete am 25. November 1787 sein Leben.

Glucks Bedeutung liegt ausschliefslich auf dem Gebiete der dramatischen Musik und auch hier in den Opern, in welchen er ausdrücklich seine Reformgedanken, das Ideal des „Lyrischen Dramas" zu verwirklichen gesucht hat. Die Opern, in denen er vorwiegend dem Herkommen folgte (aufser den schon angeführten noch „Ezio" 1763, „Il Parnasso confuso" 1765, „La corona", 1765 im italienischen Styl „L'arbre

dafs die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab, und liefs, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuliefs, den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer, und vielleicht eifert ihm bald jemand vor: dafs er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhangend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion und Dekoration eins sind."

enchantée", „Cythère ossiégée" nach französischer Manier), haben ihn nicht überdauert. Was er auf dem Gebiete der reinen Musik geschaffen hat (eine „Sinfonie[1]) beziehungsweise Ouverture"; ein „de profundis"), oder was er auf dem Gebiete der komischen Oper versucht hat, ragt nicht eben gewaltig über das Zeitgenössische hervor: in der reinen Musik war ihm mancher überlegen. Was ihm in der Musikgeschichte seine einzige Stellung zuweist, das ist sein „Dramma per musica", seine Meisterschaft im tragischen Styl, die durch ihn bewirkte Reformation der Oper, die Wiedorbelebung des ursprünglichen Ideals derselben. Man ist versucht, wie schon so oft geschehen ist, ihn mit Lessing und Winkelmann zu vergleichen. Mit jenem teilt er den hellen Blick und die schneidend scharfe Kritik im Dienste der Wahrheit, mit diesem den Sinn und die hohe Begeisterung für die klassische Antike. Als Musiker, wie als Mensch war er durchaus und allseitig gebildet, ein Mann der Worte, wie der Noten. In seinem Entwickelungsgang ist er ein hellleuchtendes Beispiel dafür, dafs nur der Künstler in seiner Zeit das Beste schafft, der nicht müde wird, an sich selbst zu arbeiten, um auf der Höho seiner Zeit zu stehen, gesättigt mit ihrer Geistesbildung und in lebendiger Fühlung mit dem, was sie bewegt.

Was Gluck verwirklichte, das war das Ideal der Oper im deutschen Verständnis. Frankreich hat ihm den nötigen Raum zur Verwirklichung desselben gewährt; Wurzel aber fafsto es erst im deutschon Boden.

Dazu froilich bedurfte es erst der Verdeutschung der musikalischen Formensprache, wie sie Gluck für das musikalische Drama untor heifsen Kämpfen gewonnen und durchgesetzt hatte. Diese mufste, um dem musikalischen Drama im deutschen Volke eine Heimat zu schaffen und es dem Ideal eines deutschen Musikdramas, das dem deutschen Volke das sein sollte, was dem Griechen die klassische Tragödie gewesen war, anzunähern, die Eigenart deutscher Musik gewinnen, die eben darin besteht, dafs sie mit dem Ringen nach Wahrheit d. i. nach strenger Angemessenheit an Handlung und Rede, die Unmittelbarkeit und Natürlichkeit des Ausdrucks vereinigt, die objektive Wahrheit mit der subjektiven Wahrhaftigkeit verbindet,

1) Vergl. M. H. f. M. G. XXV, S. 113.

wie dies im deutschen Volksliede der Fall ist. Die Verdeutschung der musikalischen Formsprache des Dramas erfolgte dadurch, daſs sie sich am Liede verinnerlichte und vertiefte, also dadurch, daſs sie an das deutsche Singspiel anknüpfte. Damit gewann sie die warme Lebensfülle, die anmutige Frische, die kräftige Unmittelbarkeit, die uns an der dramatischen Sprache Mozarts entzücken. Mit diesem Meister erreicht die Oper, was die musikalische Ausdrucksweise betrifft, die klassische Höhe. Die Verdeutschung der musikalischen Formsprache ist also das Verdienst der Klassiker der Instrumental-Musik.

Vierter Abschnitt.

Die Klassiker der Instrumentalmusik.

Übersicht. Der Erzvater der deutschen Instrumentalmusik ist Johann Sebastian Bach gewesen (S. 323). Der volle Erbe seines Geistes sollte Ludwig van Beethoven werden. In ihm ist die Instrumentalmusik in vollem Maſse das geworden, was die sogenannte reine oder absolute Musik nach deutscher Auffassung ihrer Idee nach sein soll: unmittelbare Selbstaussprache des Geistes.

Sollte sie das werden, so muſste ihr erst diejenige Beweglichkeit und Geschmeidigkeit der Formsprache gewonnen werden, die sie befähigt, dem leisesten Drucke des künstlerischen Wollens zu gehorchen und jeder künstlerischen Absicht unmittelbar Ausdruck zu geben. Es muſste ferner diejenige Musikform geschaffen, beziehungsweise durchgebildet werden, die mit der strengen Gesetzmäſsigkeit der dialektischen Entwickelung die gröſste Biegsamkeit und Dehnbarkeit im einzelnen verbindet, der schaffenden Phantasie den weitesten Spielraum, der künstlerischen Aussprache die freieste Bewegung, und damit dem Tonmeister die Möglichkeit gewährt, das, was ihn erfüllt, die bewegte Innerlichkeit, nicht bloſs in ein einfaches Stimmungsbild zu bannen, sondern in seinem Werden und Ringen zur Darstellung zu bringen. Dies ist die Form der cyklischen Sonate, die in ihrer Vollendung alle Arten der musikalischen Satzweise in sich vereinigt, eine Mannigfaltigkeit von Themen und Tonsätzen entgegengesetzten Charakters dialektisch mit einander vermittelt und zur Einheit verknüpft. Die Ausbildung und künstlerische Vertiefung des Instrumentenspiels, wie die Entwickelung und Vollendung der Sonatenform, also einerseits die Weiterbildung der von den Italienern überkommenen thematisch-dialektischen Satzweise, die sich auf das Grundgesetz der Homophonie, nämlich die Symmetrie der Teile gründet und die Form nach dem Prinzip des modulatorisch vermittelten Gegensatzes entwickelt, andererseits die Zusammenschlieſsung einer Mannigfaltigkeit von so gebildeten Tonsätzen zu einer ideellen Einheit, zum Cyklus, ist die Aufgabe der Generation, die zunächst in das Erbe Bachs eintritt.

1. Im Mittelpunkte der deutschen Instrumentalmusik war bisher die Orgel gestanden, das Instrument der Kirchenmusik (s. o. S. 296). Im Orchester war das führende Instrument die Violine, beziehungsweise das Saitenquartett, während den festen Kern des Zusammenspiels der Flügel bildete.

Hervorragende Meister des Violinspiels waren: Heinrich Johann Biber, 1644—1704 (6 Violinsonaten, 7 dreistimmige Suiten u. a.); — Nikolaus Adam Strungk (Strunck), Sohn des Orgelmeisters (S. 299), geb. zu Celle 1640, 1660 erster Violinist der Braunschweiger Hofkapelle, später zu Celle, 1678 Musikdirektor in Hamburg (s. o. S. 346), von wo ihn 1685 der Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg nach Berlin berief, was jedoch dadurch vereitelt wurde, dafs Herzog Ernst August von Hannover den Meister als seinen Unterthanen reklamierte, zum Kammerorganisten, Kanonikus und Domherrn ernannte und auf seine Reisen nach Italien mitnahm, wo Strungk Corelli kennen lernte, 1694 Hofkapellmeister in Dresden, später als Komponist und Mitbegründer der Oper in Leipzig, † 1700 in Dresden; — Johann Adam Birckenstock, geb. 1687 zu Alsfeld (Oberhessen), von italienischen Meistern ausgebildet, Kapellmeister in Kassel, später in Eisenach, wo er 1733 starb (24 Sonaten, 12 Konzerte für Violine); — Johann Georg Pisendel, geb. 1687 zu Karlsburg, 1711 Violinist in Dresden, 1728 Konzertmeister, † 1755 zu Dresden, von Bedeutung, weil er die italienische Schule, die er in Vivaldi kennen lernte, mit der französischen in sich verband (8 Violinkonzerte u. a.); — Franz Benda, das Haupt einer reich und mannigfaltig begabten Künstlerfamilie, geb. 1709 zu Altbenatek (Böhmen), † 1786 zu Potsdam; Johann Benda, sein Bruder, geb. 1713 zu Altbenatek, † 1752 zu Potsdam; Joseph Benda, der dritte Bruder, geb. 1724 zu Altbenatek, † 1804 in Berlin; Friedrich Benda, Sohn von Franz, geb. 1745 zu Potsdam, † 1814 daselbst; Karl Benda, ebenfalls Sohn von Franz, geb. 1748 zu Potsdam; Georg Benda, bekannt als Komponist von Melodramen (s. o. S. 354), Vetter der bisher genannten; Friedrich Ludwig, dessen Sohn, geb. 1746 zu Gotha, † 1793 zu Königsberg; — Johann Karl Stamitz, geb. 1719 zu Deutschbrod in Böhmen, † 1761 in Mannheim, fleifsiger Komponist von Violinkonzerten und Sonaten, 12 Sinfonien u. a.; Karl Stamitz, sein Sohn, geb. 1746 zu Mannheim, erst in der Hofkapelle zu Mannheim,

1770—1785 in Paris, dann in Nürnberg, 1787 in Diensten des Fürsten von Hohenlohe - Schillingsfürst, nach verschiedenen Reisen seit 1800 Dirigent der akademischen Konzerte zu Jena, † daselbst 1801, komponierte Opern und Sinfonieen, darunter die Programm-Sinfonie „La chasse", eine grofse Menge von Kammermusik etc. — Christian Cannabich, geb. zu Mannheim, Schüler von Johann Karl Stamitz und wieder Lehrer von dessen Sohn Karl; im Dirigieren und in der Komposition Schüler von Jomelli (s. S. 195), dessen dynamisch abgestuftes Orchesterspiel er in der Mannheimer Kapelle einführte, † 1798 auf einer Reise zu Frankfurt a. M.; sein Sohn Karl C. (1769—1805); — Ignaz (Vater) (1734—1803) und Ferdinand (Sohn) Fränzl (1770—1833); Friedrich Wilhelm Rust, geb. 1739 zu Wörlitz, † 1796 in Dessau, Schüler von F. Benda; Franz Anton Ernst, geb. 1745 zu Georgenthal in Böhmen, Konzertmeister in Gotha (Konzert in Es-dur); — Ignaz Schuppanzigh, geb. 1776 zu Wien, † 1830, Leiter des Streichquartetts, welches die Streichquartette der Klassiker, besonders Beethovens, in vorzüglicher Weise zur Aufführung brachte, u. a. m.

Im Violoncellespiel ragen hervor: Anton Thaddäus Stamitz, der Bruder von Johann Karl St., geb. 1768 zu Deutschbrod, Kapellmitglied in Mannheim, später Kleriker, † als Kanonikus in Altbunzlau 1768; Philipp (1753—1827) und Wolfgang (geb. 1789) Schindlöcker; — Christoph Schetky, geb. 1740 zu Darmstadt, † 1773 zu Edinburg (Komponist von Cellosonaten und viel Kammermusik); Anton (1752—1820) und Nikolaus Kraft, geb. 1778 zu Esterhaz, † 1853 zu Stuttgart, eine Zeit lang Mitglied des Schuppanzigh'schen Quartetts in Wien.

Das Flötenspiel fand seinen glänzendsten Meister im 18. Jahrhundert in Johann Joachim Quantz[1]) (geb. 1697 im Hannoverschen, seit 1741 Kammermusikus und Hofkomponist Friedrichs des Grofsen, † 1773 in Potsdam), einem vielgereisten, allseitig und gründlich gebildeten Musiker, der bei Fux in Wien, aber namentlich auch bei den Neapolitanern in die Schule gegangen war, das Instrument durch Hinzufügung einer zweiten Klappe vervollkommnete, durch eine grofse Anzahl von Kompositionen zur Geltung brachte (über 300 Flötenkonzerte!),

[1]) A. Quantz, *Leben und Werke des Flötisten Johann Joachim Quantz, Lehrers Friedrichs des Grossen.* Berlin 1877. — M. H. f. M. G X, 14. Vgl. dazu XXIX, 69.

und den Choralschatz durch 22 Melodien (s. o. S. 279) bereicherte. Auch sein hoher Gönner, Friedrich der Grofse, hat als Meister des Instruments, als Komponist für dasselbe, sowie durch seine persönliche Vorliebe auf die Entwickelung des Flötenspiels einen bedeutenden Einflufs ausgeübt.

Die Klarinette wurde von einem Deutschen, dem Instrumentenmacher Johann Christoph Denner in Nürnberg, geb. zu Leipzig 1655, † 1707 in Nürnberg, zum künstlerisch brauchbaren Instrument gemacht. Das Horn verdankt die gestopften Töne und damit die höhere künstlerische Verwendbarkeit gleichfalls einem Deutschen, dem Instrumentenmacher Anton Josef Hampel in Leipzig, und fand in unserem Zeitraum bereits einen berühmten Meister in Johann Wenzel Stich (Giovanni Punto), geb. 1748 bei Tschaslau, † 1803 in Prag. Ebenso die Oboe in Ludwig August Lobrun, geb. 1746 zu Mannheim, † 1790 zu Berlin, Johann Christian Fischer, geb. 1733 zu Freiburg i. B., † 1800 in London, Christian Samuel Barth, geb. 1735 in Glauchau, † 1809 in Kopenhagen u. a. — Die Posaune fand einen berühmten Vertreter in Arnold Ferdinand Christian, dessen Familie ein Jahrhundert hindurch das Posaunenspiel pflegte, so dafs Fux meinte, „dafs dieses Instrument denen Christian angeboren sei.“

2. Zu führender Bedeutung für die Entwickelung der Musik gelangt in unserem Zeitalter das Klavier[1]) (vergl. S. 208 und 215 ff.). Erst allmählich hatte sich die Kunst des Klavierspiels von derjenigen des Orgelspiels als eine besondere und eigentümliche abgezweigt. Die bedeutendsten Orgelspieler waren meist auch tüchtige Klavierspieler, so Froberger, Pachelbel, Buxtehude, die beiden Muffat, besonders der jüngere, August Gottlieb,[2]) Kaiserlicher Hoforganist in Wien (S. 299), Händel, Bach. Die Formen, die man auf dem Klavier zu Gehör brachte, waren durchschnittlich dieselben, wie die, welche man auf der Orgel pflegte. Die Beschaffenheit des im Vergleich mit dem vollen runden Klang der Orgel trockenen und nüchternen, dazu rasch verhallenden Klaviertones war jedoch an und für sich dem

[1]) C. F. Weitzmann, *Geschichte des Klavierspiels und der Klavierlitteratur.* 3. gänzlich umgearbeitete Aufl., bearbeitet von Dr. Max Seiffert und Dr. O. Fleischer. Berlin 1898 (im Erscheinen begriffen).

[2]) G. Adler, *Gottlieb Muffats Componimenti musicali per il Cembalo 1727* (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 1896).

polyphonen Satze wenig günstig. Der Vortrag auf dem Klavier erschien immer nur als der dürftige Schattenrifs des Vortrages auf der Orgel. Die Eigentümlichkeit des Klaviertones weist den Spieler darauf hin, durch Figuration und Laufwerk, durch scharf und deutlich sich von einander abhebende Akkorde und reichen Wechsel der Akkorde zu wirken. Diese Eigentümlichkeit konnte erst zu selbständiger Geltung kommen, als der polyphone Styl von dem monodischen abgelöst worden war und an die Stelle der Stimmonverknüpfung die begleitete Melodie trat. Und hier war es wiederum nicht sowohl der gesangsmäfsige Vortrag der Melodie, worauf die Natur des Instrumentes hinwies, als vielmehr die scharfe Zeichnung und nachdrückliche Hervorhebung derselben, ihre Umsäumung und Verbrämung durch sinniges Ornament-, Figuren- und Zierwerk, ihre Charakterisierung und harmonische Auslegung durch die Begleitung. Unter den bisherigen Formen lag daher dem Klavier die Variation („Doubles") und die Phantasie am nächsten. Ferner ist es erklärlich, dafs in der Klaviermusik, je bewufster sie sich von der Orgelmusik abzweigte, desto mehr das Element des Charakteristischen dasjenige des Schönen überwog, dafs es ihr bei der Darstellung der Tonformen mehr auf die Schärfe des Bewegungsumrisses, als auf die sinnlich wohlgefällige Erscheinung ankam. So sahen wir sie gleich bei ihrem ersten grofsen Vertreter, bei François Couperin, dem jüngeren, in den Dienst der poetischen Schilderung treten. Das fein ausgeführte, kunstvoll durchbrochene, mit mannigfachem Zierat durchwirkte Spitzengewebe seiner Charakterstücke will nicht blofs musikalisch aufgefafst werden, nicht blofs um seiner selbst willen etwas gelten, es will etwas bedeuten, es will als Charakterzeichnung verstanden und gewürdigt werden. Der Deutsche geht darin noch weiter. Der charakteristische Bewegungsumrifs wird ihm geradezu zum Ausdrucksmittel poetischer Schilderung, die Klaviersonate zum Gedicht in Tönen, die musikalische Phantasie zur Vermittlerin der poetischen. Der ernste Buxtehude (S. 299) komponiert VII Klaviersuiten, „worinne die Natur und Eigenschaft der 7 Planeten abgebildet werden." Kuhnau (S. 295), der Vorgänger Johann Sebastian Bachs im Kantorat an der Thomasschule zu Leipzig, will in Klaviersonaten biblische Geschichten darstellen („Musikalische Vorstellungen einiger biblischer Historien in 6 Sonaten Auf dem Klavier zu spielen

Allen Liebhabern zum Vergnügen Verfüget von Johann Kuhnau“), deren erste den „von David vermittelst der Musik kurierten Saul“ darstellt, im ersten Satz „Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit“, im zweiten „Davids erquickendes Harfenspiel“, im dritten „des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüte“ schildern soll. Von Froberger berichtet Mattheson, dafs er ganze Geschichten auf dem Klavier darzustellen gewufst habe „mit Abmahlung der dabei gegenwärtig gewesenen und Teil daran nehmenden Personen samt ihren Gemüts-Eigenschaften.“ [1]) Der grofse Bach schrieb sein „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo“ (Capriccio auf die Abreise seines geliebtesten Bruders s. S. 318).

Aus der Natur des Instrumentes und der dadurch bedingten Eigentümlichkeit des Klavierspiels erklärt es sich endlich, dafs letzteres sich Hand in Hand mit der Sonate entwickelt und in seiner Bedeutung wächst, ja erst mit ihr seine beherrschende Stellung gewinnt, weil es in ihr die Musikform findet, die ihm völlig angemessen ist, seine Tonmittel zur Geltung und Entfaltung bringt, seine Sprechkraft entwickelt und eben damit ihm seine selbständige künstlerische Bedeutung sichert.

Den Grund für das moderne Klavierspiel hatte Johann Sebastian Bach gelegt, indem er mit dem „Wohltemperierten Klavier“ die moderne Tonalität und für das Instrument die gleichschwebende Temperatur künstlerisch sanktionierte.

Die Loslösung des Klavierstyls vom Orgelstyl, die Gewinnung einer einfacheren Satzweise für das Klavier, die der Eigentümlichkeit des Instrumentes entsprach, vollzog sich im Zusammenhang mit der Verdrängung des Kontrapunktes durch den Generalbafs unter den Händen der Schüler und Söhne Bachs. Unter den ersteren sind zu nennen Johann Philipp Kirnberger (1721—1783), dessen Schwerpunkt im Orgelspiel lag und der daher auch in seinen Klaviersonaten den Orgelstyl bevorzugte; Christoph Nichelmann (1717—1762), seit 1744 zweiter Hofcembalist Friedrichs des Grofsen in Berlin. Bei ihm, wie bei Karl Fasch, geb. 1736 zu Zerbst als Sohn des dortigen Hofkapellmeisters Johann Friedrich Fasch, der

[1]) Vgl. J. S. Shedlock, *Die Klaviersonate, ihr Ursprung und ihre Entwickelung.* Deutsch von O. Stieglitz. Berlin 1897. S. 15.

Kuhnaus Schüler war, † zu Berlin 1800, seinem Nachfolger und Begründer der Berliner Singakademie, und Friedrich Wilhelm Marpurg, dem berühmten Musikgelehrten und Bahnbrecher von Rameau's Grundsätzen (S. 231), (geb. 1718 zu Seehausen i. Altmark, 1746 als Sekretär des Generals von Rothenburg in Paris, wo er Rameau kennen lernte, zuletzt in Berlin als Lotteriedirektor mit dem Titel Kriegsrat, Verfasser von „Die Kunst, das Klavier zu spielen“ 2 Bd. 1750 bis 1751, 6 Sonaten für Klavier u. a. m.) ringen die polyphone und die homophone Schreibweise noch mit einander. Ebenso ist es, was Bachs Söhne[1]) betrifft, bei dem ältesten und begabtesten derselben, Wilhelm Friedemann Bach (1710—1784), dem „Halle'schen Bach“, der nach Philipp Emanuels Zeugnis „den Vater ersetzen konnte“, aber das Opfer des Mangels an sittlichem Halt wurde. Reich begabt, liebenswürdig und schön in seinem Äufseren, als Meister überall, wo er sich zeigte, anerkannt, scheuchte er später durch hochfahrendes Wesen und Fahrlässigkeit alle von sich und verfiel zuletzt der Trunksucht. Des grofsen Bach „Liebling“, der so reiche Hoffnungen erweckt hatte, verkommt zu Berlin in der Gosse (1784), in ihm ist das fahrende Genie des älteren Musikantentums noch einmal wach geworden. Johann Christoph Bach, der „Bückeburger“ Bach, 1732—1795, machte als gräflich Lippe'scher Kapellmeister zu Bückeburg durch Charakter und Kompositionen der Tüchtigkeit des Stammes Ehre, griff aber in die Entwickelung nicht weiter ein.[2])

Dagegen ist als der eigentliche Vermittler zwischen der hohen, strengen Kunst des grofsen Bach und der modernen klassischen Kunst der zweite Sohn Bachs anzusehen, Karl Philipp Emanuel Bach. Derselbe wurde am 14. März 1714 zu Weimar geboren. Er war ursprünglich nicht zum Musiker bestimmt und erhielt, wie seine Brüder eine um-

---

[1]) C. Bitter, *Die Söhne Bachs.* Berlin. 1868. 2. A. 1880. — Ders., *Die Söhne Sebastian Bachs.* Leipzig. 1888. (Sammlung Musik. Vorträge No. 49).

[2]) Sein Sohn Wilhelm Friedrich Ernst, geb. 1759 in Bückeburg, bedeutender Klavier- und Orgelspieler, seit 1792 in Berlin als Cembalist der Königin Luise, verdient als Lehrer der königlichen Prinzen, somit auch des ersten deutschen Kaisers, Wilhelms I., genannt zu werden. Er starb am Weihnachtsfeste 1845.

fassende und gediegene Schulbildung in der Thomasschule zu Leipzig. Später studierte er jura in Frankfurt a. O., leitete daselbst einen von ihm ins Leben gerufenen Musikverein und wurde dadurch mit dem als Kronprinz in Rheinsberg residierenden Friedrich II. bekannt. Derselbe berief ihn nach Rheinsberg als Accompagnisten, später, nachdem er die Regierung angetreten hatte (1740), als „Kammermusiker“ (Cembalist) nach Berlin. Die Stellung daselbst war zwar ehrenvoll, aber für einen offenen und geraden Künstlersinn zu abhängig. Bach besafs einen harmlosen, aber nach Umständen scharfen Sarkasmus, der ihn allem nach dem Berliner Hofe mit der Zeit verleidete. Er nahm daher im Jahre 1767, da der König ohnehin durch ernste Sorge für sein Land, das an den Wunden des kaum beendigten siebenjährigen Krieges blutete, von der Kunst abgezogen war, einen Ruf an das Hamburger Johanneum an. Dort entfaltete er eine reiche Thätigkeit als Komponist und Dirigent. Sein launiges und gefälliges Wesen, seine vielseitige Bildung, sowie seine ausgedehnte Gastlichkeit gewannen ihm viele Freunde und machten ihn in Hamburg zum Mittelpunkt der edleren, musikalischen Bestrebungen. Er starb in hohen Ehren am 14. Dezember 1788, in der Musikgeschichte der „Hamburger Bach“ genannt.

Die Bedeutung Philipp Emanuels liegt nicht blofs darin, dafs er das Erbe seines grofsen Vaters in seiner Weise und nach dem ihm anvertrauten Mafse treu und erfolgreich verwaltet hat, wie seine Kirchenstücke („Heilig“, „Passionskantaten“, Ramlers „Auferstehung“, „Himmelfahrt Jesu“, „Die Israeliten in der Wüste“, neben Litaneien, Liedern, Oden etc. etc.) zeigen, oder dafs er gegenüber der genialen Zerfahrenheit seines Bruders Friedemann das Künstlertum auf dem Grunde ernster Charakterfestigkeit nach dem Bilde seines Vaters, wenn auch in bedeutend verjüngtem Mafsstab vertritt, sondern vor allem darin, dafs er die Entwickelung wirklich weitergeführt und Neues begründet hat.

Seine Berufslaufbahn, entsprechend seinen persönlichen Gaben, hat ihn zum Begründer des modernen Klavierspiels gemacht, sofern er in seinem „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen (1753—1762 2 Teile“) das im „Wohltemperierten Klavier“ verschlossene, einer späteren Nachwelt vorbehaltene herrliche Vermächtnis Johann Sebastians

für die damalige Gegenwart flüssig gemacht und das Klavierspiel der klassischen Periode begründet hat („aus der Seele mufs man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel"). Er ist es ferner, der den Klassikern der Instrumentalmusik diejenige Musikform übermittelt hat, in welche sie die Offenbarungen ihres Genius gegossen haben, die Sonate. Erfunden oder wesentlich neu geschaffen hat er diese Form nicht. Ihr Urheber, sowohl wenn man die Sonate als cyklisches Ganzes im Auge hat, wie wenn man an die Sonatenform als die der freien, thematischen Entwickelung im Gegensatz zu dem streng gebundenen polyphonen Styl denkt, ist Antonio Vivaldi mit seinen Violinkonzerten (S. 207). Johann Sebastian Bach hat dieselben gekannt und hochgeschätzt, eine Anzahl derselben auf das Klavier übertragen (S. 321) und sicherlich in seinen Kreisen verbreitet. Die Komposition von Sonaten ist unter den deutschen Musikern zur Zeit Karl Philipp Emanuel Bachs nichts neues gewesen (s. o.). Gottfried Heinrich Stölzl (1690—1749) mit einer „Enharmonischen Sonate (Largo, Fuge, Dolce), Johann Adolf Hasse (s. o. S. 352) (1699—1783), Georg Benda (S. 357 u. 373) (1721—95), Johann Friedrich Reichardt (1752—1814), Johann Joachim Quantz (s. o. S. 373) (1697—1773) mit seinen 6 Sonaten von 1734, Friedrich der Grofse[2]) mit einer stattlichen Anzahl tüchtiger Kompositionen, Ernst Wilhelm Wolf (s. o. S. 356) (1735—1762) u. a. lassen die Entwickelung der Form erkennen. Nicht blofs die Satzweise, auch die Zahl der Sätze wechselte, wenn gleich die 3-Zahl durchschnittlich das Normale war. — Ausdrücklich aber berufen sich Haydn, wie Mozart auf Karl Philipp Emanuel Bach als den, von welchem sie mit Bewufstsein Form und Schreibweise empfangen haben. Haydn sagt: „Wer mich gründlich kennt, der mufs finden, dafs ich dem Emanuel Bach

[1]) Hiezu S. E. Faisst, *Beiträge zur Geschichte der Sonate in Dehn's „Cäcilia"*. Mainz, Bd. 25 und 26, 1846/47, S. 129 fl. — R. Eitner, *Die Sonate. Vorstudien zur Entstehung der Form.* M. H. f. M. G. XX, S. 163ff. — J. S. Shedlock, *Die Klaviersonate* u. s. w. S. 376 Anmerkung. — S. Bagge, *Die geschichtliche Entwickelung der Sonate.* Leipzig. 1880. (S. M. V. No. 19). — Ders., *Die Symphonie in ihrer historischen Entwickelung.* ib. 1883. (No. 51).

[2]) Ph. Spitta, *Musikal. Werke Friedrichs d. Gr.* V. Sch. f. M. W. V 354 ff. *Friedrichs d. Gr. Musikal. Werke.* Erste kritisch durchgesehene Ausgabe. Leipzig. Breitkopf u. Härtel. 4 Bde. in Fol.

sehr vieles danke, dafs ich ihn verstanden und fleifsig studiert habe; er liefs mir auch selbst ein Kompliment darüber machen."[1]) Und Mozart, der ihn einst in Hamburg besuchte, soll zu Doles in Leipzig gesagt haben: „Er ist der Vater, wir sind die Buben. Wer von uns was Rechtes kann, hat's von ihm gelernt."[2]) In seinen Sonaten („Sei Sonate per Cembalo" 1742, „Würtemberg-Sonaten" 1845; „Sechs Sonaten für Klavier mit veränderten Reprisen" 1760, „Sechs leichte Sonaten") 1766, hält sich Bach an die Zahl von 3 Sätzen; die thematische Durchführung ist freilich noch eine weit einfachere, zum Teil dürftigere, als bei den Klassikern. Erst Mozart war es, der nach Umfang und Inhalt die Sonatenform zur Vollendung brachte. Auf den Schultern Bachs stehen vor allem sein jüngerer Bruder und Schüler, Johann Christian Bach, geb. 1735 zu Leipzig, † 1782 zu London, der sogen. „Mailänder" oder „Londoner" Bach; Nikolaus Joseph Hüllmandel (1751 bis 1823) und Johann Wilhelm Häfsler (1747—1822).

Kaum geringer, als der Einflufs Philipp Emanuel Bachs auf die klassische Epoche ist der des gediegenen Johann Joseph Fux (geb. 1660, † 1741) anzuschlagen, welcher 40 Jahre lang als Oberkapellmeister zu Wien unter den Kaisern Leopold I., Joseph I. und Karl VI. gewirkt hat. Er verband mit der Gewandtheit und Natürlichkeit der italienischen Schule deutschen Ernst und deutsche Strenge; die Solidität seiner Satzweise war anerkannt, wie er denn einer der ersten Kontrapunktiker seiner Zeit, jedenfalls aber der erste Theoretiker gewesen ist. Seiner Opernkomposition war vielleicht seine Gründlichkeit in Satz und Entwickelung minder günstig. Von seinen zahlreichen Kirchenkompositionen (Messen, Motetten u. s. f.) behaupten viele heute noch ihren Wert („Missa canonica"). Durch sein berühmtes Lehrbuch des Kontrapunkts „Gradus ad Parnassum" ist er, wenn auch damals nicht mehr unter den Lebenden, der Lehrmeister Haydns und Beethovens geworden, von denen der erstere als Kapellknabe zu St. Stephan seinen Sarg geleitete. Seine Schüler, Gottlieb Muffat, der berühmte Orgelmeister (s. o. S. 299 u. 374), Johann Christoph Wagenseil (1688—1779), haben auf das Klavierspiel harmonisch

[1]) C. F. Pohl, *Joseph Haydn.* Berlin I. 1. S. 180 ff.

[2]) Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst* (1824—1832). 3 Aufl. Leipzig. 1868. IV. S. 309.

vertiefend eingewirkt, während Johann Wanhal mehr dem Dilettantismus entgegenkam. —

Wien, wo Fux, fast eine einsame Gröfse, gewirkt hatte, wird jetzt die Heimat der Tonkunst, ja der tonangebende Mittelpunkt des musikalischen Lebens, die klassische Stätte der Musik.

Von dem ernsten, in erster Linie die schulmäfsige Gediegenheit pflegenden protestantischen Nord-Deutschland geht die Entwickelung nun auf das katholische, lebensfrohe, heitere, ein fröhliches Genufsleben verstattende Österreich über. Schon mit Emanuel Bach hatte die Tonkunst die Richtung auf die gebildete Gesellschaft eingeschlagen, und zwar konnte nur diejenige Gesellschaftsschichte dabei in Betracht kommen, welcher Reichtum und gesellschaftliche Situation einen frohen und behaglichen Lebensgenufs erlaubten: in Hamburg die kaufmännische Aristokratie, in Österreich der begüterte Adel. Einen eigentlich gebildeten Mittelstand, der tonangebend auf das geistige Leben eingewirkt hätte, gab es noch nicht: die „Gebildeten", d. h. diejenigen, welche durch Kunst oder Gelehrsamkeit irgendwie von hervorragender Bedeutung waren, fanden noch Raum als „Salz" in der Adelsgesellschaft, welche das Privilegium feiner Bildung ausschliefslich beanspruchte und ihrerseits darauf hielt, dafs die Vertreter des Geburtsadels auch wirklich den Adel feiner Geistesbildung sich erringen und in der Gesellschaft bethätigen mufsten.

Die Musik wird in diesen Kreisen ein bedeutungsvoller Faktor des gesellschaftlichen Genufslebens. So geistig und edel auch die Kunst von den adeligen Kennern aufgefafst wurde, sie war doch immerhin Sache des Genusses, und hieraus erklärt es sich, dafs die Musik, gegenüber dem strengen und ernsten Charakter der norddeutschen in der Kirche wurzelnden Musik, jetzt etwas Genufsfrohes, den Stempel sonniger Freudigkeit, erhält. Auf die Norddeutschen, „die" nach Reichards Worten, „alle an die Bach'sche Schule gebunden waren", mochte diese sonnige Helle der Wiener Tonkunst leicht den Eindruck der Leichtfertigkeit machen. Dasselbe Merkmal, welches uns das einseitige Eifern norddeutscher Meister gegen „das Ge-Mozarte" begreiflich macht, erklärt uns auch die grofsartige Popularität, welche die Werke der Wiener gewonnen haben, weil sie dem Ernst der Schule

gegenüber eine gewisse sinnliche Frohheit, eine unerschöpfliche Frische und einen jugendlichen Glanz ausstrahlten, wie man's noch bei keinem Musiker bisher gefunden hatte. Es erinnerte diese neue Musik an die Leichtlebigkeit der Italiener; aber vor diesen hatten die Wiener doch wieder die deutsche Gründlichkeit und Gediegenheit voraus. Die Leichtlebigkeit des Österreichers, die frische Sinnlichkeit, welche sich gerne im Gefolge des Katholicismus findet, war bei diesen Meistern gepaart mit deutscher Herzlichkeit und künstlerischem Ernst, so daſs ihre Meisterwerke eine überaus glückliche Verbindung des Guten der norddeutschen Schule mit dem Guten der italienischen darstellen.

1. Joseph Haydn.[1]

1. Joseph Haydn wurde in der Nacht vom 31. März auf den 1. April 1732 zu Rohrau, einem Dorfe in Niederösterreich, geboren. Der Vater, Matthias Haydn, war ein einfacher, mäſsig begüterter Wagner, die Mutter Maria geb. Koller, eine kindlich fromme, arbeitsame und pünktliche Frau. Haydn war das zweite von zwölf Kindern. Frühe wurde er zu Fleiſs und Sparsamkeit angehalten. „Meine Eltern", sagt er selbst, haben mich schon in der zartesten Jugend mit Strenge an Reinlichkeit und Ordnung gewöhnt; diese beiden Dinge sind mir zur zweiten Natur geworden." Religiosität bildete den Grundzug des Hauses, dem der Ton der Fröhlichkeit nicht fehlte. Der Vater, der neben dem Handwerk „von Natur aus ein groſser Liebhaber der Musik war", besaſs eine hübsche Tenorstimme

[1] Quellen: G. A. Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Leipzig. 1810. — A. Ch. Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*. Wien. 1810. -- J. F. Arnold, *Joseph Haydn, seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke, Bildungsbuch für junge Tonkünstler*. Erfurt. 2. A. 1825. — G. Carpani, *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre Maestro Gius. Haydn*. 2. A. Padua. 1823. — A. de la Fage, *Sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn*. Paris. 1841. — Th. G. von Karajan, *J. Haydn in London 1791 und 1792*. Wien. 1861. — Wurzbach, *Joseph Haydn und sein Bruder Michael*. Wien. 1861. — A. Reissmann, *Joseph Haydn. Sein Leben und seine Werke*. Berlin. 1879. — C. F. Pohl, *Joseph Haydn*. I. Band, 1. Abt. Berlin. 1875. (Im Vorwort dieses ersten Spezialwerks von Bedeutung und Sicherheit über Haydn siehe weitere Quellen.) 2. Abt. 1882.

und hatte auf seiner Wanderschaft die Harfe spielen gelernt. Die Lieder, welche Vater und Mutter am Feierabend, zumal an den Sonntagen anstimmten, bildeten die ersten musikalischen Eindrücke des Knaben, der sich zu der Eltern Füfsen setzte und, wie er selbst später erzählt, „dem Vater alle seine simblen kurzen Stücke nachsang.“ Die auffallende Begabung des Kleinen für Musik, insbesondere für das rhythmische Element in derselben, wurde auch von anderen, so von dem Schulmeister, bemerkt. Als der Schulrektor Johann Mathias Frankh zu Hainburg, ein Verwandter der Eltern, einmal zu Besuch herüberkam, wurde der Gedanke angeregt, den Knaben zum Musiker ausbilden zu lassen. Zu diesem Zwecke wurde er dem Vetter zur Erziehung übergeben und siedelte, 5 Jahre alt, in dessen Haus nach Hainburg über. Hier lernte Haydn in strenger und harter Schule sämtliche Instrumente des Orchesters spielen. Was er diesem Unterricht verdankte, hat Haydn selbst später dankbar anerkannt: „Ich verdanke es diesem Manne noch im Grabe, dafs er mich zu so vielerlei angehalten hat, wenn ich auch mehr Prügel, als zu essen bekam“. Es war für den späteren Meister der Instrumentalkomposition von besonderer Wichtigkeit, dafs er schon so frühe die Individualität jedes Orchesterinstrumentes nach Charakter und Leistungsfähigkeit praktisch kennen lernte, und es ist bezeichnend, dafs das erste Instrument, auf dem der 5jährige Knabe sich öffentlich hören lafsen musste, die — Pauke war. Die Not machte ihn zum Paukenkünstler. Der Paukenschläger war verstorben. Eine Kirchenmusik am St. Florianstage ohne Pauke war nicht denkbar. Es blieb nichts anderes übrig, als zu dem rhythmisch so wohl begabten Kleinen zu greifen, der seine Aufgabe, bei der Prozession zum Ergötzen der Gemeinde mutig hinter der Pauke einhermarschierend, zu voller Zufriedenheit löste. 1738 kam der K. Hofkompositor und Domkapellmeister zu St. Stephan in Wien, Georg Reutter, nach Hainburg, um sich nach begabten Knaben zur Ergänzung seines Kapellchors umzusehen. Er wurde auf Haydns „schwache, doch angenehme Stimme“ aufmerksam und erbot sich, ihn in das Kapellhaus am St. Stephansdom als Chorknaben aufzunehmen. 1739 trat Haydn dort ein.

Er erhielt nun geordneten Unterricht in Latein, Religion, Rechnen, Schreiben und Musik. Der Unterricht in letzterer

erstreckte sich auf Gesang, Klavier und Violine, und Haydn rühmt in seiner autobiographischen Skizze,[1]) dafs er „von sehr guten Meistern“ das Klavier und die Violine erlernt habe. Theoretischen Unterricht erhielt Haydn im Kapellhause nicht. Nur zwei Lektionen hat ihm Reutter während der ganzen Zeit seines Aufenthalts daselbst erteilt. Um so eifriger betrieb der junge Künstler auf eigene Faust theoretische Studien nach Fux' „Gradus ad parnassum“ und Matthesons „Vollkommenem Kapellmeister“. Als 1745 sein jüngerer Bruder Michael in das Kapellhaus aufgenommen wurde, hatte er sich durch eigenen Fleifs soweit gefördert, dafs er demselben den theoretischen Unterricht mit Erfolg erteilen konnte. „Das Talent lag freilich in mir, dadurch und durch vielen Fleifs schritt ich vorwärts,“ sagt Haydn selbst.[2])

Mit der Mutierung seiner Stimme verlor er im November 1749 die Chorknabenstelle und damit den Aufenhalt im Kapellhause. Fürs erste ohne Aussicht und ohne Hilfe von irgend einer Seite her, sich selbst überlassen, stand der 18jährige unerfahrene Jüngling auf der Strafse. Nichts nannte er sein eigen, als die abgetragenen Kleider, die er auf dem Leibe trug. Von den unbemittelten, kinderreichen Eltern konnte er auf keine Unterstützung rechnen. Im Freien, auf einer Sitzbank in den Strafsen der grofsen Stadt, bringt er die erste Nacht zu. So trifft ihn am Morgen der Chorist an der Hofpfarrkirche zu St. Michael, Spangler, ein guter Bekannter. Ihm klagt er seine Verlassenheit, und der gutherzige Künstler, der mit Weib und Kind selbst nur eine Dachkammer inne hat, nimmt ihn den Winter über zu sich. Haydn suchte sich nun durchzuschlagen, so gut es ging. Er „geigte bei den verschiedensten Gelegenheitsmusiken gassatim,“ wie er sich später ausdrückte, schrieb Noten ab, arrangierte allerhand Musik und griff eben zu, wo es etwas zu verdienen gab. Die Eltern, als sie von seiner Lage hörten, rieten dazu, „geistlich zu werden“, und einmal dachte Haydn daran, bei den Serviten einzutreten, um sich endlich einmal satt essen zu können. Aber er liefs den Gedanken gleich wieder fahren, er wollte „kein Geistlicher werden.“ Da that sich ihm in der Stunde der äufsersten Not ein gutes

[1]) Pohl, a. a. O. I. 1. S. 382.
[2]) Griesinger, a. a. O. S. 10.

Herz auf: der Posamentirer Johann Wilhelm Buchholz[1]) lieh dem Jüngling ohne Interessen 150 fl. zum Fortkommen.

Nun konnte sich Haydn eine eigene Wohnung suchen. Es war eine Dachkammer im 5. Stock, die er mietete. Aber er hatte sie für sich allein und konnte seinen Studien obliegen. Waren die nächsten acht Jahre auch solche, da er sich „in Unterrichtung der Jugend kummerhaft herumschleppte", so war er ja von Hause aus nicht verwöhnt, der Humor, die jugendliche Elasticität und der künstlerische Genius halfen ihm über alles Widerwärtige hinweg. Er erzählt selbst: „Wenn ich an meinem alten, von den Würmern zerfressenen Klavier safs, beneidete ich keinen König um sein Glück." In dieser Zeit des Ringens um äufsere und innere Selbständigkeit fielen ihm die „Sonaten für Kenner und Liebhaber" von Philipp Emanuel Bach in die Hände; diese bildeten die Muster und die Grundlage seines eigenen Schaffens: denn wo Phil. Em. Bach aufhörte, eben da knüpfte Haydn an. „Wer mich gründlich kennt", sagt er selbst, „der mufs wissen, dafs ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, dafs ich ihn verstanden und sehr fleifsig studiert habe."

In demselben Hause, dessen Mansardenstube der junge Künstler innehatte, wohnte der gefeierte Operntextdichter Metastasio und die mit demselben nahe befreundete Familie Martines. Haydn gelangte „zu der Ehre", der Tochter Marianne von Martines Klavierstunden geben zu dürfen. Bei dieser Gelegenheit lernte er den italienischen Opernkomponisten und Gesanglehrer Porpora kennen, der ihn als Accompagnateur für seine Singstunden annahm und ihm dafür Unterricht in der Komposition erteilte. Zwar mufste Haydn in dieser Stellung viel schlucken, denn der maestro behandelte ihn wie seinen Bedienten, aber Haydn lernte dafür „die echten Fundamente der Setzkunst".[2]) Aufserdem gab ihm diese Dienstleistung Gelegenheit, mit Männern, wie Wagenseil, Gluck, Dittersdorf bekannt zu werden. Freundliche Sonnenblicke gewährten dem frischen und strebsamen Meister Einladungen des Herrn von Fürnberg auf Weinzirl, der in seinem Hause ein Quartett hielt, das aus dem Pfarrer des Orts, dem Ver-

[1]) Vielleicht auch der bürgerliche Marktrichter Anton Buchholz, s. Pohl a. a. O. I, 1, S. 120.

[2]) *Autobiogr. Skizze* bei Pohl I, 1, S. 382.

walter, Haydn und dem Violoncellisten Albrechtsberger bestand. Hier fand Haydn die erste Veranlassung zur Komposition von Streichquartetten, und dank der freundlichen Ermunterung, die ihm hier zu teil wurde, entstanden von 1745 ab die ersten 18 Streichquartette. Durch Empfehlungen Fürnbergs erhielt Haydn im Jahre 1759 die Stelle eines Kapellmeisters bei dem Grafen Morzin in Lukaver, in welcher Stellung er 1759 seine erste Sinfonie komponierte. Verhängnisvoll wurde das Jahr 1760, indem Haydn die Tochter des „hofbefreiten Perückenmachers“ Johann Peter Keller, Maria Anna Aloysia Appollonia, heimführte, nicht aus Liebe, — denn seine Liebe gehörte der jüngeren Schwester, die ins Kloster getreten war, — sondern aus Pietät. Die Ehe war nicht glücklich. Die Erwählte war des Menschen und des Künstlers nicht würdig, herrschsüchtig, eifersüchtig, verschwenderisch und bigott. „Ihr ist es gleichgültig, ob ihr Mann ein Schuster oder ein Künstler ist“, äufserte sich Haydn einmal. Geduldig hat er es aber 40 Jahre lang neben der unbequemen, ihn wenig verstehenden Frau ausgehalten.

Das Jahr 1761 brachte unserem Meister die Stellung des zweiten, von 1766 an des ersten Kapellmeisters bei dem Fürsten Esterhazy in Eisenstadt. Haydn siedelte sich dort an. 1769 wurde die Kapelle nach Schlofs Esterhaz verlegt, 1790 nach dem Tode des Fürsten von dessen Nachfolger aufgelöst. In diesem Jahre zog Haydn, mit ansehnlicher Pension (1400 fl.) bedacht, wieder nach Wien. Die neue Stellung brachte Haydn vor allem die Aufgabe, fleifsig zu komponieren; ein treffliches Orchester, welches ihn verstand und würdigte, brachte seine Kompositionen sofort zur Aufführung. Hier reifte Haydn schnell zur Meisterschaft heran. Schon früher waren, ohne sein Vorwissen, Werke von ihm gedruckt worden. Der grofse Absatz, den die gefälligen, reinlich und gründlich gearbeiteten und doch reizend melodischen Sachen gefunden hatten, machte seinen Namen mehr und mehr berühmt, ohne dafs er selbst sich dessen in seiner Bescheidenheit bewufst war.

In den dreifsig Jahren, welche Haydn teils zu Eisenstadt, der Residenz des Fürsten, teils zu Wien zubrachte, entstanden die meisten seiner Werke, und allem nach war er in dieser Stellung glücklich und zufrieden. Der Violinist Salomon aus Köln, welcher in London Konzerte von klassischer Musik ver-

anstaltete, hatte Haydn schon früher zu einer Reise nach London bewegen wollen; aber der Meister hatte aus Pietät gegen seinen Fürsten entschieden abgelehnt.

Erst als der Tod des Fürsten das Verhältnis löste, gelang es dem genannten Konzertunternehmer, Haydn nach England zu entführen. Am 15. Dezember 1790 trat er die Reise an und fand in London, was ihm Deutschland im grofsen bis jetzt noch versagt hatte, so sehr er in einzelnen Kreisen anerkannt war, enthusiastische Verehrung, reichen, materiellen Lohn und den Doktortitel von Oxford. Während des Verleihungsaktes wurde die „Oxford-Sinfonie" gespielt. Seine Schaffenskraft wurde dadurch mächtig angespornt. Es entstanden in London die herrlichen, sogenannten 12 Londoner Sinfonien, die ewig jungen, nie veraltenden, die auch jetzt noch nicht fleifsig genug aufgelegt werden können.

Im Juni 1792 kehrte er, mit Ruhm und Ehre bedeckt, nach Deutschland zurück. Sein Weg führte ihn über Bonn, wo ihm Beethoven vorgestellt wurde, der 1792—1794 sein Schüler wurde. 1794 entschlofs sich Haydn zu einer zweiten Reise nach England, die nicht weniger reich an Triumphen war. 1795 kehrte er über Hamburg, Berlin, Dresden nach Wien zurück. Hier kaufte er sich ein ländlich gelegenes Haus und lebte in behaglicher Unabhängigkeit, ganz seinen Kompositionen und dem Unterricht seiner Schüler gewidmet. In den letzten Jahren gebrechlich, war er ans Zimmer gefesselt. Er erlebte noch das Einrücken der Franzosen in Wien, für den Urheber der österreichischen Nationalhymne ein bitterer Schmerz, und starb am 31. Mai 1809.

Er hat im Ganzen 125 Sinfonien, 77 Streichquartette, 35 Klaviertrios, 30 Streichtrios, eine Menge von Konzerten und Sonaten, 26 Opern (meist Marionettenopern), Oratorien, etwa 42 Lieder und Duetten, Messen (c. 14) und zahllose Motetten, Tänze, Märsche u. a. komponiert. Die Früchte der Muse seiner letzten Jahre waren die Oratorien: „Die Schöpfung", „Die Jahreszeiten" und „Die sieben Worte".

2. Haydns Persönlichkeit kennzeichnet schlichte Einfachheit, Treue[1]) und Selbstlosigkeit, gepaart mit seltener Pünktlichkeit

[1]) Ein Augenzeuge erzählt, dafs Haydn, wie er, von London als ein weltberühmter Mann zurückgekehrt, zum ersten mal sein väterliches Haus betrat, auf der Schwelle der Wohnstube niedergekniet sei und sie geküfst habe!

im gesamten Thun und Lassen und mit einer kindguten, durchaus naiven Frömmigkeit.

An die Spitze seiner Partituren pflegte er die Worte „In nomine Domini“ oder „Soli Deo gloria“, an den Schlufs die Worte „Laus Deo“ zu setzen. Er selber dankte Gott, „der ihn vor Hochmut bewahrt habe“, und wenn er, ein 76jähriger Grois, bei der Aufführung der Schöpfung, als die Stelle „Es werde Licht“ jubelnden Beifall weckte, abwehrend die zitternden Hände ausstreckte und sprach: „Nicht von mir, es kommt von oben!“, so war das bei ihm keine Phrase, sondern der Ausdruck seiner innersten Überzeugung und Donkweise. Erzählt er doch gerade in Beziehung auf die „Schöpfung“, dafs er „noch nie so fromm gewesen“ sei, als während der Zeit, in welcher er an diesem Werke gearbeitet habe: „Täglich fiel ich auf meine Kniee nieder und bat Gott, dafs er mir Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möchte“. Und ein andermal: „Wenn es mit dem Komponieren nicht weiter gehen wollte, so ging ich mit dem Rosenkranz im Zimmer auf und ab und betete einige Ave und dann kamen die Ideen wieder“.

Seine Kunst war ihm eine Gabe Gottes und jeder glückliche Gedanke ein besonderes Gnadengeschenk. Daraus erklärt sich seine Neidlosigkeit und Selbstlosigkeit in Anerkennung anderer. Wie bescheiden er allezeit dem jungen Mozart den ersten Rang zuerkannte, ist durch zwei Äufserungen von ihm verbürgt: „Ich weifs, dafs Mozart der gröfste Komponist ist, den dio Welt gesehen hat“, und (es handelte sich darum, dafs or für Prag gleichfalls, wie Mozart, eine Oper schreiben sollte) „Da hätte ich viel zu wagen, indem der grofse Mozart schwerlich jemand anders an der Seite haben kann. — Mich zürnt es, dafs dieser einzige Mozart noch nicht bei einem kaiserlichen oder königlichen Hofe engagiert ist“.

Die fromme Boscheidenheit, mit welcher er in allen seinen Werken Gottes Gabe sah, liefs ihn auf Pietät auch bei seinen Schülern dringen, welche auf ihro ersten, gelungenen Werke dio Bezeichnung „élève de Haydn“ setzon mufsten. Die naive, katholische Frömmigkeit, die freilich auch etwas äufsorlich an der Obsorvanz klebte, war eine unüberwindliche Schranke zwischon ihm und dem mit enorgischem, tief bohrendem Denken bogabten Beethoven, den er einmal einen „Atheisten“ nannte.

Haydns künstlerische Bedeutung liegt hauptsächlich in dem, was er auf dom Gebiete der Kammer- und der Instrumentalmusik geleistet hat.

Er hat dem Orchester die Zunge gelöst, hat os seine Muttersprache gelehrt, indem er die einzelnen Instrumente individualisierte. Das Streichquartett wird zum geistreichen Gespräch von vier realen Individualitäten; jedes Instrument ist charakteristisch behandelt und das Thema in bezeichnender Weise jedem Instrument angepafst. In dem Orchoster, das noch bei Gluck nur ein allgemeines Kolorit trug, wird es bei Haydn lebendig: er hat durch langjährige Vertrautheit jedem Instrument den Eigenton abgelauscht. „Ich war auf keinem Instrument ein Hexenmeister, aber ich kannte die Kraft und Wirkung aller.“[1]) Er hat eine so grofse Virtuosität in der technischen Behandlung der Orchestermasse gewonnen, dafs dieselbe zu einem gegliederten Organismus wird, in welchem jedes Individuum seine selbständige Bedeutung behält und ihr gemäfs behandelt wird. Das Orchester wird unter seiner Hand zum Widerhall der vielstimmigen Natur: es trillert, zwitschert, schäckert, lacht, jubelt nach einander, alles voll Sonnenschein und Leben. Denn das Grundgepräge seines ganzen Schaffens ist das fröhlicher sonniger Jugendlichkeit und unerschöpflicher Frische. Dankbar nimmt Haydn dio Gedanken hin, die ihm „von oben“ zukommen, und verfolgt sie mit einer Pietät, mit einer naiven Freude, mit einem unverwüstlichen Humor und einer unermüdlichen Treue, dafs auch der Hörer unwillkürlich davon mit fortgerissen wird. Ist doch der Meister selbst bis in das höchste Alter ein Kind im edelsten Sinne des Wortes geblieben! So lange die Musik die Bestimmung hat — und diese hat sie jedenfalls, wenn es auch nicht ihre einzige und letzte ist — die Fesseln, welche das alltägliche Leben mit seinen Sorgen und Widerwärtigkeiten dem Menschengemüt anlegt, froundlich zu löson und den Geist unvermerkt in die sonnige Unschuld und Harmlosigkeit der goldenen Kindheit hinüberzuleiten, so lange wird „Vater Haydn“ jung bleiben und werden seine Klänge die Herzen erquicken und erfrischen.

Diese sonnige Heiterkeit hängt nahe zusammen mit der

---

[1]) Griesinger a. a. O. S. 119.

peinlichen Sauberkeit und Pünktlichkeit, welche Haydn, der nie komponieren konnte, wenn er nicht salonfähig angezogen war, in seinem Schaffen kennzeichnet. Da ist alles wie ausgeblasen, reinlich und nett, fertig und korrekt; da findet sich nichts Störendes, Hemmendes, Ungehöriges, nichts, was nicht zur Sache gehörte oder nur da wäre, weil es interessant ist.

Solche Fertigkeit und Reinlichkeit in der Arbeit giebt dem Werke das Aussehen der unmittelbarsten Natürlichkeit, so dafs man den Eindruck hat, so müsse es sein, und meint, es sei alles gleichsam nur aus dem Ärmel geschüttelt; aber das ist in Wahrheit das Resultat überaus treuer Sorgfalt und gründlichen Studiums, jahrelang geübter Pünktlichkeit und grofser Strenge gegen die eigene Phantasie. Schon darum, weil ein Werk, das alle irdische Schwere und alle Spur der Arbeit abgelöst hat, gerade auf die gröfste Kunst und ernstlichste Arbeit zurückweist, kann Haydn den Jüngern der Kunst nicht nachdrücklich genug als Muster empfohlen werden. Der alte Herr ist viel tiefer und gelehrter, als er es Wort haben will. Wenn seine Musik auch nicht Rätsel zum Nachdenken aufgiebt, so ist das in einer so reflexionsreichen Zeit, wie der unsrigen, kein Schade. Bei keinem andern lernt sich die geistvolle Behandlung des Orchesters so leicht, wie bei Haydn, denn keiner besitzt diese Durchsichtigkeit, Reinlichkeit und Klarheit, welche sofort die Einsicht in den Bau gestattet.

Auf dem Gebiete der heroischen Oper konnte der naive Styl Haydns nichts Durchschlagendes schaffen. Zwar hat sich Haydn recht ernstlich eingebildet, mit seiner Musik „etwas“ auszudrücken: das zeigen die Überschriften verschiedener seiner Sinfonien und Sinfoniesätze, wie „Gespräch Gottes mit einem verstockten Sünder“, „Abreise einer armen befreundeten Familie nach Amerika“ (Klagen der Zurückbleibenden, Seefahrt, Rückkehr etc. etc.), Elena Greca, il poltrone u. s. w. Aber ernstlich haben diese Ideen sein Schaffen, das ein rein musikalisches und ausschliefslich nach der musikalischen Logik verfahrendes war, nicht beeinflufst. Seine kindlich klare Individualität gestattete ihm nicht den Ausdruck grofser Leidenschaften: sein Gebiet war das einfach Lyrische und das naiv Komische; der Ausdruck des herzlich Innigen ist ihm am besten gelungen.

Auf dem Gebiete des Oratoriums schuf er ein Meisterwerk

in der „Schöpfung", doch ist dieses Werk nicht ein Oratorium im strengen Sinne, nicht ein Epos, sondern ein lyrisches Idyll von wunderbarer Frische und Jugendschöne. Es wird nicht die grofse Gottesthat in epischer Grofsartigkeit dargestellt, sondern die feiernde Freude eines dankbaren Menschen an den Wunderwerken der Schöpfung, die von einem zum andern sich jubelnd steigert, bildet den idealen Gehalt des Werkes. So lieblich-schön, innig-fromm und grofsartig in ihrer Art diese Musik ist, so wenig läfst sie sich mit der von Händels Oratorien vergleichen: es steht da eine von Sonnenschein übergossene, liebliche Landschaft gegen in Erz gegossene Heldengestalten. Die Tonmalereien, welche nicht das Bild der Entstehung, sondern das Wesen des Entstandenen malen, vollenden den Charakter des Idylls. Noch mehr trägt diesen idyllischen Charakter das Oratorium „Die vier Jahreszeiten"; es ist eine musikalische Feier des Landlebens. Das Oratorium „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuz" ist ursprünglich reine Instrumentalmusik und verrät diesen Ursprung in allen Teilen. Es ist eine fromme, innige Musik, voll herzlicher Andacht, aber ohne kirchlichen Charakter, gleichsam eine andächtige Charfreitags-Feier unter Jesu Kreuz, in der aber nicht die Kirche, sondern das einfache Menschenkind, Vater Haydn selbst, spricht. Überall also, auch in den objektiven Formen der Kirchenmusik, tritt uns das Bild eines kindlich reinen und originalen Gemüts entgegen und, wer Haydn recht kennen gelernt hat, der wird Straufs Recht geben: „Man kann ihn nicht kennen, ohne ihn zu lieben".

2. W. A. Mozart.[1]

Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus (später Amadé) Mozart wurde am 27. Januar 1756 zu Salzburg geboren, das jüngste unter sieben Kindern. Der Vater, Leopold Mozart, war Vicekapellmeister des Erzbischofs von

[1] Vgl. F. NIEMTSCHEK, *Leben des k. k. Kapellmeisters W. A. Mozart.* Prag. 1798. — G. N. VON NISSEN, *Biographie W. A. Mozarts.* Leipzig. 1828. — J. SCHLOSSER, *W. A. Mozart. Biographie.* Prag. 1828. — A. OULIBISCHEFF, *Biographie Mozarts*, neu herausgegeben von L. Gantter. 1859 ff. — RITTER L. VON KÖCHEL, *Chronol. themat. Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Mozarts.* Leipzig. 1862. Nachtrag dazu ib. 1889. — L. NOHL, *Mozarts Briefe.* Salzburg. 1865. — O. JAHN, *W. A. Mozart.* Leipzig. 1856—59. 3. Aufl. von H. Deiters. I. 1889. II. 1891. —

Salzburg, ein gebildeter, gewandter Mann von seltener Umsicht und gründlicher, gediegener musikalischer Bildung. Schon von frühester Jugend an legte Wolfgang einen aufserordentlichen Tonsinn an den Tag. Der Vater, in dessen Wesen sich pflichtgetreue katholische Kirchlichkeit mit strenger Gewissenhaftigkeit und humanem Weitblick verband, machte sich die Ausbildung der „Gottesgabe“ in seinem Sohne mit aufopfernder Vatertreue zur Lebensaufgabe. Zur Lösung dieser Aufgabe befähigte ihn die eigene gründliche, theoretische und praktische Bildung in der Musik, die er sich in ernsten Studien erworben hatte und von der sein „Versuch einer gründlichen Violinschule“ (Augsburg 1756) ein rühmliches Zeugnis ablegt, sofern in diesem Werke nicht blofs der Meister des Faches, sondern auch der Mann von Bildung und Geschmack sich zu erkennen giebt. — Er war erst Kammerdiener bei dem Grafen Thurn, 1743 Hofkompositeur, 1762 Vice-Kapellmeister. Die Mutter Anna Maria Pertlin, eine gemütliche Salzburgerin voll frischen, harmlosen Humors und von offenem Sinn für die heiteren Seiten des Lebens, wartete der Haushaltung mit verständiger Treue und liefs die Überlegenheit des Mannes nach allen Seiten hin gewähren. Das Kind war aufserordentlich zarten, liebebedürftigen Gemütes; mit sorglicher Vorsicht hielten Vater und Mutter alles fern, was den Frieden und die ruhige Entwickelung des Kindes stören konnte. Überhaupt war es die Atmosphäre treuer Liebe, in welcher Mozart seine Kindheit verbrachte, der Hausstand war auf kirchliche Religiosität und strenge Sittlichkeit gegründet, und auf diesem Grunde erhob sich ein gemütvolles, selbst die Magd, den Vogel und den Hund Bimberl mit herzlicher Liebe umfassendes

L. Nohl, *Mozarts Leben*. Leipzig. 2. A. 1876. — Ders., *Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen*. Leipzig. 1880. — Ders., *Mozarts Briefe*. Leipzig. 2. Aufl. 1877. — G. Nottebohm, *Mozartiana*. Leipzig. 1880. — V. Wilders, *Mozart l'homme et l'artiste*. Paris. 1880. — L. Meinardus, *Mozart. Ein Künstlerleben*. Berlin und Leipzig. 1883. — *Studien über W. A. Mozart*. Herausgegeben von Joh. Ev. Engl. 1. bis 4. Folge. Selbstverlag des Mozarteums. — *Mozarts Werke*. Herausgegeben von J. Brahms, Franz Espagne, Otto Goldschmidt, Joseph Joachim, Ludwig Ritter von Köchel, Gustav Nottebohm, Karl Reinecke, Ernst Rudorff, Philipp Spitta, Paul Graf Waldersee, Franz Wüllner. Leipzig. 1876 ff. — Paul Graf Waldersee, *Die Gesamtausgabe der Werke Mozarts*. Leipzig. 1880. (In der S. M. V. No. 7). Dazu vergl. V. Schr. f. M. W. III, 491 ff., IV, 351 ff.

Familienleben. Bei aller rücksichtsvollen Zartheit und Sorgsamkeit drang der Vater Mozart, gemäfs seiner eigenen Natur, in der Erziehung auf strenge Ordnungsmäfsigkeit und Pünktlichkeit in allen Stücken. Unnachsichtig forderte er die mögliche Leistung und verlangte dabei die gröfste Genauigkeit und unbedingte Korrektheit.

Schon im vierten Lebensjahre erhielt der junge Wolfgang Klavierunterricht in Gemeinschaft mit seiner Schwester Maria Anna, dem „Nannerl". Von den Mythen, welche der Enthusiasmus über Mozarts Jugend reichlich gebildet hat, bleibt unter allen Umständen das, dafs Mozarts Talent wirklich ungewöhnlich war, wie denn auch weniger von einer eigentlichen Entwickelung, als von einer durch weise Erziehung geleiteten stets wachsenden Entfaltung seiner reichen Gaben zu reden ist. Am Leben im Hause und an der Entwickelung der beiden Kinder, die von den sieben Kindern allein übrig geblieben waren, nahmen besonders Johann Andreas Schachtner, seit 1754 Hoftrompeter, ein litterarisch wohl gebildeter Mann, und der Professor am Gymnasium zu Salzburg, Placidus Scharl, lebendigen Anteil.

Als Mozart sechs Jahre alt war, machte der Vater die erste Konzertreise mit seinen zwei Kindern nach Wien und München (1762). Der Beifall und Enthusiasmus, den sie fanden, galt ohne Zweifel in erster Linie den Wunderkindern, nur in zweiter der Kunst; das phänomenale Talent erregte Staunen und Bewunderung. Ganz so auch auf einer zweiten 1763 unternommenen Reise nach Paris, London und Holland. In Paris erschienen bei Gelegenheit dieser Reise Mozarts erste Werke, vier Sonaten für Klavier und Violine. In London gewann er die Liebe Johann Christian Bachs, des jüngsten Sohnes des alten Johann Sebastian Bach (s. S. 380).

Nach eifrigen kontrapunktischen Studien, welchen das Jahr 1767 gewidmet war, folgte 1768 eine zweite Reise nach Wien, wo Mozart von Joseph II. freundlich empfangen wurde, aber schon das Intriguenwesen und die gemeine Niedertracht des schlechten Virtuosen- und Musikantentums erfahren mufste. Die auf den Wunsch von Kaiser Joseph II. geschriebene Oper „La finta simplice" konnte er trotz der ihm zur Seite stehenden kaiserlichen Gunst und der Empfehlung eines Metastasio und Hasse nicht zur Aufführung bringen.

Während ihm in Deutschland Künstlerneid und Künstlerlaune hindernd in den Weg traten, fand er in Italien, das er 1769 zum erstenmale sah, verdienten Enthusiasmus. Für Italien schrieb er „Mitridate re di Ponto" (Karnevalsoper für Mailand 1770), „Ascanio in Alba" zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzessin Beatrice von Modena 1771, zum Regierungsantritt des neuen Erzbischofs von Salzburg, Hieronymus Colleredo 1772 „Il sogno di Scipione", für Mailand „Lucia Silla". In Deutschland brachte ihm München das beste Verständnis entgegen; für die Münchener Oper komponierte er 1775 „La finta Giardiniera" und fand damit enthusiastischen Beifall. Allein es blieb beim blofsen Beifall. Mit Bewerbungen, die er in München, Mannheim und Paris um diese Zeit einreichte, fiel er durch und mufste nach den schönen Erfolgen, die er auf den zu diesem Zweck unternommenen Reisen errungen hatte und die ihm zeigen mufsten, dafs er schon zu den bedeutendsten Tonsetzern und zu den beneidetsten Künstlern gezählt werde, in die alte Stellung nach Salzburg zurückkehren. Dort war er seit 1770 mit 150 Gulden jährlich als „Konzertmeister" angestellt. Der Erzbischof Hieronymus, wider den Willen des Volkes gewählt, war ein Mann von scharfem Verstand und eindringender Energie, welcher die verkommene geistliche Verwaltung unter Anwendung voller Schärfe reorganisierte und straffes Regiment hielt. Er war eigenwillig, hart und rücksichtslos, wo es galt, seine Meinung durchzubringen. „In Salzburg gewöhnt man einem das Widersprechen ab", meinte Mozart. Eine andere Gröfse konnte er nicht dulden neben sich. Mozart setzte er schon darum herunter, weil etwas hinter ihm steckte. Dazu kam seine Verachtung des deutschen Wesens und insbesondere des „Salzburgischen", sowie seine Abneigung gegen Leute kleinerer Statur. Kurz, Mozart hatte an ihm einen harten, hochfahrenden, strengen Gebieter, der ihn durchaus nicht aufkommen liefs.

Das Gebaren des „Herrn", der selbst alle seine Räte, soweit sie nicht dem hohen Adel angehörten, mit „Er" anredete, übte auch auf das Verhalten der Diener gegen Mozart Einflufs. Seiner Musik schenkte man in diesen Kreisen geringe Aufmerksamkeit. Über eine „gnädige Attention" ging die Wertschätzung des grofsen Künstlers nicht hinaus. Überhaupt war die Musik in Salzburg eben „gnädigst wohlgeneigtes

Amusement". Es war schon etwas besonderes, wenn einer der Herren der Musik wirklich zuhörte, wo die „Kavaliers eine Prise Taback austauschen, sich schneuzen, räuspern oder einen Discours anfangen."

Die Salzburger Musiker selbst boten einem ideal gestimmten Künstlergeiste nichts Anziehendes, die Musiker „sind liederlich", Mozart „kann sie nicht leiden". Der gediegene Leopold Mozart stand mit wenigen Gleichgesinnten ziemlich allein.

So war Mozarts Salzburger Leben, soweit es die künstlerische Seite betraf, ein gedrücktes, schwer beengtes, aus dessen Fesseln er sich loszureifsen verlangte und nur nicht losrifs aus Pietät gegen den Vater, dessen Wunsch es war, dafs Mozart noch in Salzburg bleibe, wo er, der Vater selbst, seine Studien leiten konnte.

Da waren künstlerische Reisen für den jungen Meister wahre Lichtblicke, so schwer auch der Fürst-Bischof sie ihm machte, welcher „es nicht leiden konnte, wenn man so ins Betteln herumreise". Ein solcher Lichtblick war die Münchener Reise 1781, bei welcher Mozart seine, nach dem Ideal der Gluck'schen Meisterwerke geschaffene heroische Oper „Idomeneo" zur Aufführung brachte. Die Oper fand enthusiastischen Beifall. Für Mozart, der damals 25 Lebensjahre zählte, bezeichnet sie die Hinwendung zum edlen, deutschen Styl, wie ihn Gluck repräsentierte, nur dafs der geniale Mozart den edlen aristokratischen Vorgänger, den er im Ausdruck und in der Noblesse der Formen erreicht, in der Ungezwungenheit, Freiheit, organischen Selbstverständlichkeit der Komposition noch übertrifft.

Dasselbe Jahr befreite ihn endlich vom „Bettelort Salzburg"; sein Erzbischof nahm ihn nach Wien mit, wo er sich in Prunk und souveräner Würde entfalten und zu diesem Zweck auch seine Künstler produzieren wollte. Es gab eine heftige Scene zwischen Herr und „Diener", deren Abschlufs die handgreiflich und unzweideutig erteilte Entlassung des jungen Meisters war.

Mozart blieb nun in Wien; noch im selben Jahre verheiratete er sich mit Konstanze W e b e r, die er sich „entführt" hatte und die ihm eine aufopfernde, treue Gattin geworden ist, zur Hausfrau freilich wenig veranlagt war. In der seligsten Bräutigamsstimmung komponierte er auf Wunsch des Kaisers Joseph II. die „Entführung aus dem Serail"; die übersprudelnde

Laune und herrliche Lebensfrische des Werkes überwand alle Intriguen der Sänger und Kapellmeister; die Oper fand rauschenden Beifall.

Der Genius, der Salzburger Fesseln entledigt, entfaltet nun hoch aufatmend in der Luft der Freiheit, seine Schwingen. Schlag auf Schlag folgt Meisterwerk auf Meisterwerk: 1785 das Oratorium „Davide penitente"; die Streichquartette für Haydn, die Quintette, das liebreizende Singspiel „Der Schauspieldirektor", endlich auf Anregung des Kaisers, der eine „deutsche Oper" neben der italienischen gründen wollte, die „Hochzeit des Figaro", dieses herrliche Werk, in dessen Tönen die Sonne Italiens leuchtet und die Düfte der Orangen wehen, das eingetaucht ist in die reife Sinnlichkeit und tiefe Glut des Südens. Auf Glucks Grundlage bewegt sich der Genius schon mit voller Grazie, Freiheit und Leichtigkeit. Die Intriguen der Sänger brachten es fertig, dafs der „Figaro" in Wien trotz des persönlichen Einschreitens des Kaisers gegen die Schuldigen glänzend Fiasko machte. In Prag dafür fand die Oper 1785 volles Verständnis und liebevolle Aufnahme. Mozart, tief ergriffen von der aufrichtigen Begeisterung der Prager, schrieb ausdrücklich für Prag den „Don Juan" 1787 „Weil mich die Prager so gut verstehen, so will ich auch eine Oper ganz für sie schreiben", sagte der dankbare Meister. In Prag wurde der Don Juan mit Begeisterung als das gröfste Meisterwerk der Zeit aufgenommen, in Wien fiel er gegen Salieris „Axur" durch.

1788—90 wandte sich Mozart dem Studium und der Bearbeitung des ihm besonders sympathischen Händel zu; daneben entstanden die Sinfonien in G-moll und D-dur und die Oper „Cosi fan tutte". 1789 unternahm er eine Reise nach Berlin in Begleitung des Fürsten Lichnowsky. Sie führte über Dresden, wo er am Hofe spielte, Leipzig, wo er die durch Johann Sebastian Bach geweihten Stätten unter Doles Führung betrat und die Orgel in der Thomaskirche spielte. Der König Friedrich Wilhelm II., der ihn in Potsdam hörte, bot ihm die Stelle des ersten Kapellmeisters mit 3000 Thaler Gehalt an, aber der gute Österreicher vermochte es nicht über sich, die Stadt an der Donau zu verlassen. Er kehrte in die alten, wenig günstigen Verhältnisse zurück. Die einzige Anerkennung dafür war der Auftrag des Kaisers, die Oper

„Cosi fan tutte“ zu schreiben. Sein Geist verzehrte sich in rastlosem Schaffen. Unablässig war seine Produktionskraft thätig; wo er ging und stand, was er sah und hörte, immer arbeitete die musikalische Phantasie. Es war, als ob jeder äufsere oder innere Eindruck sich ihm unmittelbar in Musik umsetzte und ein Klangbild in ihm erzeugte.

Bedenkt man, dafs ihn neben der unausgesetzten Kompositionsthätigkeit noch zahlreiche Lehrstunden in Anspruch nahmen, so begreift man, dafs durch so ungeheure Arbeit die physische Kraft bald erschöpft sein mufste. Todesgedanken verdüsterten ihm die letzte Zeit seines Lebens; er arbeitete mit einer fieberhaften Hast und Ruhelosigkeit, als gälte es, dem Tod noch die Werke abzutrotzen, zu deren Vollendung er sich berufen fühlte. Seine Anstrengung ging dabei oft so weit, dafs er seine Umgebung über der inneren Welt, in der er lebte, vergafs, ja dafs er während der Arbeit ganz entkräftet zurücksank und bewufstlos zur Ruhe gebracht werden mufste, ein Beweis, mit welcher Hingebung des ganzen Menschen Mozart seiner Kunst gedient hat. Engherzige Denkungsweise, die es nie fassen kann, dafs ein Mensch dem vorgezeichneten Ideale auch seine Lebenskraft freudig aufopfern kann, mag sich an Mozarts Art stofsen und ihm einen Vorwurf daraus machen, dafs er zeitweise der versiegenden Lebenskraft mit aufserordentlichen, künstlichen Reizmitteln zu Hilfe kommen mufste.

Es ist den unermüdlichen, tief dringenden und unparteiischen Bemühungen des mit einer peinlichen Akribie verfahrenden Otto Jahn gelungen, Mozart von den Flecken reinzuwaschen, welche Neid und Verleumdung oder falscher Geniekultus in sein Bild gebracht haben. Es ist von Jahn nachgewiesen, dafs die Anekdoten, welche über den „Säufer“, „Weiberfreund“, „Champagnertrinker“ Mozart im Schwange gegangen sind, als Mythen oder gehässige Lügen angesehen werden müssen. In welchem Rufe Mozart bei dem Publikum stand, beweist der Umstand, dafs man sich in den vorzeitigen Hingang des Meisters, obgleich man von seiner Kränklichkeit wufste, nicht finden und daher dem Gerede, er müsse Gift bekommen haben, Glauben schenken konnte.

Den einzigen Anlafs zu dem übertreibenden Gerede über lockeren Lebenswandel gaben die wenigen Wochen, während

deren Mozart unter Schikaneders Leitung die Zauberflöte komponierte. Er war in dringender Not, Druck aller Art lastete auf ihm; er verstand es mit den Verlegern nicht; die Erfolglosigkeit seiner edlen Bestrebungen hatten ihn verbittert, das Heimweh nach seiner in Baden abwesenden Frau verstimmt: da hat er wohl, verführt von dem leichtsinnigen Schikaneder, sich in den Strudel der Gesellschaft mehr, als sonst, hineinreifsen lassen. Irgend Unedles, oder auch nur bewufster Leichtsinn, kann jedoch einem Manne nicht nachgesagt werden, der mit 800 Gulden jährlichen Gehaltes auskommen mufste und dabei eine Uneigennützigkeit besafs, die nur allzusehr von „Freunden" mifsbraucht wurde.

Die „Zauberflöte" war beinahe fertig, als Mozart einen neuen Auftrag erhielt: ein Requiem zu schreiben. Mit wahrer Lust ergriff Mozart die Aufgabe, denn, äufserte er, es verlange ihn, ein Werk auszuarbeiten, das seine Freunde und Feinde noch nach seinem Tode studieren sollen. Zugleich erklärte er ahnungsvoll: „Das Requiem schreibe ich für mich".

Den „lieben Pragern" zu lieb unternahm er zwischen hinein die Komposition der Oper „La clemenza di Tito," welche zum Zweck der Krönungsfeierlichkeiten Leopolds II. aufgeführt werden sollte. In achtzehn Tagen, halb im Wagen, halb im Wirtshaus, mufste die Oper geschrieben werden. Der Erfolg (6. September 1791) entsprach der Arbeit nicht. Krank und niedergeschlagen kehrte er zurück. „Er gebrauchte fortwährend Arznei, sah blafs aus, seine Miene war traurig". Von trübem Ernste beherrscht schrieb er an dem Requiem, durch welches er sich immer mehr in Todesgedanken hineinarbeitete. So traf ihn die von Baden zurückkehrende Gattin, der er seine Ahnungen nicht verbarg.

Indefs hatte die „Zauberflöte", dieses ur- und kerndeutsche Werk, den bis bisher nur von Kennern verstandenen Meister mit einem Schlage zum populärsten Manne gemacht. Der Erfolg war ungeheuer. Der ungarische Adel setzte dem Meister aus freiem Antrieb 1000 Gulden aus, eine Amsterdamer Gesellschaft noch mehr, er erhielt die ehrenvolle Ernennung zum Kapellmeister an St. Stephan, aber er lag im Sterben, es war zu spät. „Eben jetzt soll ich fort, da ich ruhig leben könnte; jetzt meine Kunst verlassen, da ich nicht mehr als Sklave der Mode, nicht mehr von Spekulation gefesselt, den

Regungen meiner Empfindung folgen, frei und unabhängig schreiben würde, was mein Herz mir eingiebt. Ich soll fort von meiner Familie, meinen armen Kindern, in dem Augenblicke, da ich imstande wäre, für ihr Wohl zu sorgen; habe ich es nicht gesagt, dafs ich das Requiem für mich schreiben würde?"

Auf dem letzten Schmerzenslager trat seine ganze Herzensgüte in rührender Weise zu Tage; er blieb freundlich und geduldig, sorgte liebevoll für Kinder und Schüler und blieb der selbstlose, treue Mensch, der er immer gewesen.

Den Tag vor seinem Tode sang er noch aus der Partitur das Requiem mit seinen Freunden Schack und Gerl und seinem Schwager Hofer; beim „Lacrimosa" erstickten Thränen seine Stimme. Er wufste, dafs er das Werk nicht vollenden dürfte.

Am 5. Dezember 1791, 15 Minuten nach Mitternacht, verschied er, 35 Jahre alt, nach den einen Ärzten an Hirnentzündung, nach anderen am hitzigen Frieselfieber, wieder nach anderen an Brustwassersucht. Die Sage, er sei an Gift gestorben, gründet sich auf Mozarts eigene Vermutung, welche jedoch der krankhaft gesteigerten Einbildung zuzuschreiben ist.

Am 6. Dezember, nachmittags 3 Uhr, wurde die Leiche im Stephansdome eingesegnet. Nur wenige Freunde waren zugegen. Bei der Beerdigung war, da die wenigen Freunde des schlechten Wetters wegen vor dem Friedhof umkehrten, niemand.

Der Sarg kam, da die Mittel gänzlich fehlten, in eine Armengruft, die gewöhnlich 15—20 Särge aufnahm. Als nach einigen Wochen die Witwe, die infolge der Alteration in eine schwere Krankheit gefallen war, das Grab aufsuchen wollte, konnte es ihr niemand mehr zeigen. Wie der grofse Bach, so sollte auch Mozart nur in seinen Werken fortleben — auch die letzte Erinnerung an seine irdische Existenz fehlt. Kein Mensch kennt die Stätte, da seine Asche begraben ist.

Die Witwe fiel bitterer Not anheim. Sie mufste sich, um die schwarzen Verleumdungen zu widerlegen, welche noch über Mozarts Grab den Weg zum Ohre des Kaisers fanden, persönlich an den Kaiser wenden. Franz II. verwilligte ihr auf ein noch an den 1792 verstorbenen Kaiser Leopold II. gerichtetes Gesuch eine Pension von 266 Gulden 40 Kreuzer.

Der Nachlafs Mozarts wurde um 1000 Dukaten an André verkauft. Die 30000 Gulden Schulden, welche die böswilligen Neider dem Verstorbenen andichteten, schwanden auf 2000 Gulden zusammen, unter diesen waren über 200 Gulden allein für die Apotheke und 800 Gulden „an Freunde geliehen"! Die Witwe heiratete später den dänischen Legationsrat von Nissen. Von den beiden Söhnen Mozarts wurde der ältere ein geachteter Beamter, der jüngere ein tüchtiger Pianist.

Mozarts Andenken wurde durch Schwanthalers Statue in Erz, durch das Mozarteum in Salzburg und durch die Mozartstiftung geehrt. Das schönste Denkmal hat er sich selber in seinen unvergänglichen Werken gesetzt.

2. Mozarts Persönlichkeit ist am feinsten und treffendsten von Otto Jahn gezeichnet worden.

Er war eine echte und ursprüngliche Künstlernatur, für welche die höchste Befriedigung diejenige war, welche die Nahebringung des Schönen, die unmittelbare Anschauung und Verwirklichung des Ideals gewährt. Unbezwinglicher Schaffenstrieb und unermüdliche Schaffenskraft, so lange der Körper nur aushielt, flossen aus dieser innigen Vereinigung der persönlichen Willenskraft mit dem künstlerischen Streben.

Den seelischen Grund bildete liebevolle, rückhaltlose Hingebung an das Edle, reiche Empfänglichkeit für alles Schöne und Wahre, ein feines Gefühl für alle reinen Eindrücke. Schon als Kind war er eine anschmiegende, zuthuliche Natur, leicht ergriffen und leicht zu Thränen gerührt. Was er that, das that er mit ganzem Herzen und mit voller Hingebung. Was er als Mensch oder Künstler anfafste, darein legte er sich ganz, darein versenkte er sich mit dem ganzen Menschen. Diese Ganzheit und Rückhaltlosigkeit in allem lähmte freilich andrerseits die Energie der Reaktionskraft gegen Unedles, Gemeines. Wohl stand ihm schlagfertiger Witz zu Gebote, aber in der Regel zog er sich tief verwundet zurück, wenn ihm wirklich nahe getreten wurde.

Wie im Leben, so war er in seinen Werken. In allen ist er der ganze Mozart: nie ist etwas obenhin oder gleich gültig gearbeitet, alles ist mit dem ganzen Menschen gemacht, alles trägt den Stempel der Individualität, weil die ganze Persönlichkeit beim Werke war und sich ins Schaffen hineingelegt hat. Dies erklärt die warme und innige Beseeltheit,

wie die strenge Gründlichkeit seiner Musik. Es herrscht bei aller Kraft und Tiefe lebensvoller Empfindung strenges Mafs und jene feinfühlige Zurückhaltung, welche allein der in gründlicher Schule gewonnene künstlerische Takt bewährt. Wohl ist das musikalische Schaffen recht eigentlich Mozarts Lebenselement: das zeigt die Leichtigkeit der Bewegung, die Ursprünglichkeit und Ungezwungenheit der Konzeption, die Weichheit der Konturen, die Abwesenheit jeder Spur von mühevoller Mache; da ist nirgends etwas Gesuchtes oder gewaltsam Ergrübeltes, sondern alles voll Frische, Unmittelbarkeit, Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit. Aber auf der anderen Seite ist in allem und jedem Mozarts ganze Kunst: nirgends ist etwas von genialer Nachlässigkeit zu bemerken; auch der strengste Kontrapunktiker wird an Mozarts Arbeit nichts auszusetzen finden.

Die Beseeltheit im Verein mit dem Adel der Formgebung giefst über Mozarts Werke einen nicht weiter definierbaren, sonnigen Glanz aus, der selbst dem Schmerze, wo er musikalisch dargestellt wird, etwas himmlisch Verklärtes giebt (Requiem). Mit einem Wort, durch Mozart kommt das musikalisch Schöne am vollsten und in ungetrübter Reinheit zur Verkörperung. Das verleiht seinen Werken jenen wahrhaft berückenden Zauber, dem kein unbefangenes Menschenkind widerstehen kann. Die vollquellende, mit seelischem Gehalte getränkte Melodie ist Trägerin des Schönen selbst, bei aller sinnlichen Fülle und Kraft abgelöst von der Erdenschwere, geistig und leichtgebaut — so wie es eben das Schöne als der Geist in sinnlicher Form selber ist.

Jene oben berührte Weichmütigkeit und Lenksamkeit des Wesens, vermöge welcher Mozart der Aufsenwelt und den mit Gewalt auf ihn eindringenden Eindrücken die volle Energie nicht entgegensetzen konnte, verleiht seinen Melodien eine rührende Weichheit, einen elegischen Schmelz, etwas Jungfräuliches, den Charakter zarter Weiblichkeit. Alles aber ist immer wieder in künstlerisches Mafs zurückgenommen und strahlt im Glanze der Schönheit.

Dafs Mozart dann und wann der Mode hat Rechnung tragen müssen, dafs er also hie und da uns Modernen „zopfig“ erscheint, das hängt viel weniger mit seiner Passivität zusammen, als mit seiner persönlichen Lebensstellung. Welcher

Mensch könnte sich so völlig von seiner Zeit und seiner Umgebung loslösen, dafs er nirgends ihre Spuren verriete? Das Ewige, der Genius kommt, Gott sei Dank, immer in Menschengestalt, wie sonst könnte er uns liebenswürdig nahe treten und verstanden werden?

Mozart, der Musiker, tritt uns am deutlichsten in seinen Instrumentalkompositionen entgegen. Der tiefgründende Künstler-Verstand und die geistreiche Logik des Kontrapunktisten ist zum lauteren, volltönenden Gesang verklärt.

Gegenüber von Haydns präziser Kürze und schlagender Prägnanz wachsen bei Mozart die Formen schon etwas in die Breite.

Mozarts Kammermusik (unbedingt klassisch sind unter den Klaviersonaten die „Phantasie und Sonate" in C-moll und die Sonaten in B, A, D und F; unter den übrigen Kammermusikwerken: die 10 Quartette, die Quintette und die Klavierquartette) steht an Konzision der Haydns nach, überragt diese aber an vollströmender Kantilene und packender Stimmung.

Wie Haydn, so schlägt auch Mozart gerne den Ton des Volksmäfsigen an. Aus den Melodien blickt häufig der echte Wiener Humor hervor.

In den gröfseren Instrumentalwerken, den Sinfonien in Es-dur, G-moll, C-dur 1788 und den Klavierkonzerten („Sinfonien mit obligatem Flügel") tritt an die Stelle von Haydns fröhlichem Tonspiel ein ernsteres Pathos, das kein anderes ist, als das Pathos der Schönheit. Die Klangfarben sind lieblich gemischt, nur selten finden sich grellere Schattierungen. Das Pathos ist gemildert, gedämpft, abgeklärt; über der Bewegung schwebt Friede, über der Leidenschaft mafsvolle Ruhe.

Die völlige Beherrschung der Form und die Meisterschaft im ausdrucksvollen Gesang mufsten Mozart auf dem Gebiete der dramatischen Musik besondere Erfolge sichern. Anfänglich folgte Mozart den italienischen Vorbildern. Mit dem „Idomeneo" betrat er Glucks Bahnen. Mit den sogenannten „klassischen" Opern hatte er Glucks Einseitigkeiten überwunden und ein völlig neues geschaffen. Es sind „Idomeneo": „Entführung", „Figaro", „Don Juan", „Cosi fan tutte", „Titus", „Zauberflöte").

An die Stelle von Glucks gedämpften Farbentönen tritt das lebhafte, leuchtende Kolorit, im Don Juan das Kolorit

des Südens; in der Entführung das „orientalische Kolorit"; in der Zauberflöte das urdeutsche u. s. f.. An die Stelle von Glucks die Handelnden und ihre Leidenschaften mehr nur in grofsen Umrissen zeichnender Charakteristik tritt eine bis ins kleinste Detail gehende Personal- und Situationscharakteristik. Glucks vornehme, akademische Zurückhaltung weicht einer sich mit voller Gewalt und Unmittelbarkeit in die Sache und in die Personen hineinlegenden Sympathie, wie das der herzlichen Hingebung in Mozarts Wesen entspricht. Mozarts Gestalten sind nicht Menschen überhaupt, sondern ganz bestimmte, dem realen Leben entnommene Menschen, in einer bestimmten, der bunten Wirklichkeit entsprechenden Situation und Umgebung; Glucks Marmorgestalten haben Leben und Farbe, Fleisch und Blut angenommen.

Mit einer Feinheit, Treue und Beweglichkeit, wie sie nur die völlige Beherrschung der Orchestermittel und der musikalischen Grammatik gewährt, sind sie vom Kern ihres Wesens aus gezeichnet und in ihrem bestimmten Wesen durch die wechselnden Situationen hindurch festgehalten. Unerreicht sind in Bezug auf die individuelle Charakteristik die Finales und Ensembles überhaupt, welche trotz der Mannigfaltigkeit und Vielheit des im einzelnen zu charakterisierenden die Einheit der Gesamtstimmung, der Situation wahren. Hier feiert wirklich die Polyphonie den höchsten Triumph. Diese Einheit bei aller Mannigfaltigkeit und Individualisierung beruht wesentlich darauf, dafs die Musik nie in dekorativer Weise schildert oder die Situation äufserlich nachzeichnet, sondern nach dem Ausdruck der die Handlung tragenden und aus ihr resultierenden Gefühlsmomente und Stimmungen strebt; dafs die Musik also die Handlung nicht etwa äufserlich begleitet, sondern gleichsam deren innere Seele ist. Hieraus erklärt es sich, dafs die Musik auch für sich selbst etwas Ganzes und Geschlossenes darbietet; denn nirgends überschreitet sie die feine Linie des Schönen und die Grenze des musikalisch Darstellbaren. Mozart ist somit zwar über Gluck hinausgegangen in lebensvoller Charakteristik des Ganzen und Einzelnen, aber ohne dem Begriff des l y r i s c h e n Dramas untreu zu werden. Dafs er der Virtuosität und dem Geschmack der Zeit mehr Rechnung hat tragen müssen, als es der sich selbst harte und keusche Gluck vermocht hätte, erklärt sich wiederum aus Mozarts

persönlichen Verhältnissen, nicht etwa aus Künstlerschwachheit. Denn auch was er — gegen seine eigentliche Intention — der Virtuosität anbequemt hat, ist schön und geistvoll, durch seine Hand geadelt und gerechtfertigt, wenn auch der Sache nach nicht nachahmenswert.

Indem Mozart die reservierte „hellenische" Stimmung des Gluck'schen Dramas hinter sich liefs und seine Musik dem bunten Leben und seinen Gestalten zuwandte, wurde er der Begründer der romantischen Oper, in welcher die Musik ohne Zurückhaltung ihre ganze, volle Kraft entfalten kann. In dieser Hinsicht sind „Don Juan", „Figaro" und „Entführung" für die Entwickelung der Oper aller Style von bahnbrechender Bedeutung geworden, die Hellenomanie war gebrochen.

In der „Zauberflöte" aber wird die Kulturgeschichte nicht blofs Mozarts idealstes, sondern auch sein bedeutendstes Werk erkennen müssen. An der Hand einer armseligen Wortreimerei ist das Heiligste und Höchste ausgesprochen, was gleichsam dem ringenden Zeitalter auf dem Herzen lag. Die ideale, mit heiligem Ernst und lieblicher, treuherziger Unschuld gesättigte Musik giebt auch den Worten eine wunderbare Weihe, und sie erscheinen um ihrer kindlichen Einfalt willen wie das Stammeln des Kindes, welches das Höchste, nach dessen Verständnis sein Geist begehrt, in kindlich unbehilflichen Worten darzuthun sich bemüht. Daher ist der Zauber, den diese Oper auf jedes reine, kindliche, nicht blasierte Menschengemüt ausübt, derselbe, wie der, durch welchen uns die Kindheit gefangen nimmt in ihrer süfsen Unschuld, mit der Wahrheit und dem tiefen Sinne, der im unschuldsvollen Spiele liegt.

Das deutsche Volk rang seit langem, zumal in Österreich, nach Freiheit von den Fesseln mächtigen Geistesdruckes und finsteren Zelotismus. Kaiser Joseph II. kämpfte mit freudiger Energie für das aufdämmernde Tageslicht. Mozart, wie alle edleren Geister der Zeit, suchte die Erlösung in den Formen und Ideen der Freimaurerei, die damals jedenfalls nachhaltiger und aufrichtiger das Gebot der allgemeinen Menschenliebe verkündigte und übte, als die von ihrem Interesse beherrschte Kirche. Mit rührendem Ernste und kindlicher Einfalt hing man an den äufseren Formen und Observanzen des Ordens und schob dem Spiele den tiefsten Sinn unter. Das bedenke

unsere Zeit und lächle nicht über die kindliche Einfalt des Textes der Zauberflöte!

In den Klängen tönt das Ewige selbst. Das, wozu Lessings Nathan uns erst mit langen Worten überreden mufs, klingt in der Zauberflöte hell und unwiderstehlich: das Sehnen nach Licht und Tag. Darum leuchtet etwas wie der Glanz des anbrechenden Tageslichts von den Tönen der Zauberflöte: es weht daraus, wie Morgenwind, der die Schatten vertreibt und die Sonne heraufführt.

Nicht blofs aus Opposition gehörte Mozart dem Freimaurerorden an, er fand darin, was den innersten Kern seines eigenen Wesens bildete: die Liebe und die über alle Schranken der Nation und Konfession übergreifende Humanität.

Er selbst hing dabei allezeit mit innerlicher Frömmigkeit an den schönen Formen seiner Kirche. Das schönste Zeugnis davon ist sein letztes Werk, das Requiem, welches kurz nach der Zauberflöte entstand und in Klang und Haltung diesen Zusammenhang verrät. Bekanntlich hat der Meister das Werk nicht mehr vollenden können. Sein Schüler Süfsmaier erhielt den Auftrag, das noch Fehlende zu ergänzen, was ihm, der durch Mozart noch mit dem Plane des Ganzen und den einzelnen Intentionen vertraut war, am leichtesten werden mufste. Süfsmaier, der sich so völlig in Mozarts Art hineingelebt hatte, dafs z. B. die Handschrift beider sich fast in nichts unterschied, löste die Aufgabe mit solchem Geschick und Glück, dafs noch heute über die von ihm nicht blofs ergänzten, sondern nach der Erinnerung und vielleicht auf Grund aufgefundener Brouillons neu komponierten Stücke: Sanctus, Benedictus, Agnus Streit ist, ob sie Mozart angehören oder Süfsmaier. Uns scheint es ein grofses Unrecht zu sein, aus einseitigem Mozartkultus das Werk treuer Pietät zu verunglimpfen. Dafs man Süfsmaier „der Lüge“ zeihen konnte, ist im Grunde das beste Lob, das ihm für sein Werk werden konnte.

Im Gegensatz zu Mozarts sonstigen Kirchenwerken (sechs Messen, Litaneien, Vespern und dem einzig schönen, verklärten Ave verum), welche in demselben Sinne kirchlich sind, wie die Werke der neapolitanischen Schule, welchen sie sich anschliefsen, trägt das Requiem streng deutschen Charakter, gemildert durch zarte, weiche Melodik und lichte Schönheit.

Die Stimmung des Menschen, der den letzten Dingen unmittelbar entgegensieht, ist mit hinreifsender Gewalt der Empfindung darin zum Ausdruck gekommen: von den Schrecken des letzten Gerichtes bis zum seligsten Gottesfrieden der Verklärung.

Die Musik atmet eine tiefe, herzliche Frömmigkeit, die Formen des Kirchenstyls sind streng eingehalten. Gerade die reine Subjektivität, welche auch dieses Werk von den Werken des objektiven Kirchenstyls scheidet, verleiht ihm jene mächtige Anziehungskraft und Sympathie, vermöge deren es so viele Gemüter schon getröstet und erquickt hat. In diesem Sinne behaupten wir allerdings: es ist nicht Kirchenmusik im strengen Sinne, aber herzlich fromme, tief ernste, wahrhaft religiöse Musik. „Wenn Mozart nichts anderes komponiert hätte, als seine Klavierquintetten und für die Kirche sein Requiem, wäre er schon dadurch unsterblich geworden“, pflegte Haydn zu sagen.[1])

Fassen wir alle Züge des Mozart'schen Genius zusammen, so erscheint er, weil Wollen und Können, Form und Inhalt, Ideal und Wirklichkeit sich in seinen besten Werken decken, und sein Pathos kein anderes war, als das der Schönheit, als der Klassiker im engsten Sinne, als der verkörperte Genius der Musik, des musikalisch Schönen in seiner Abgezogenheit von jeder Nebenabsicht und jeder Nebenbedeutung.

Wenn es das höchste Glück ist, das einem sterblichen Menschen zu teil werden kann, Ewiges zu schaffen und dessen sich bewufst zu sein, dann ist auch Mozart bei allem Jammer, der ihn angefafst hat, ein glücklicher Mensch gewesen.

3. L. van Beethoven.[2])

1. Beethovens Leben ist in ganz besonderem Sinne die Bildungsgeschichte des musikalischen Menschen in ihm und beansprucht daher ein eingehendes Interesse.

---

[1]) O. Jahn a. a. O. II. S. 680.

[2]) Quellen: J. Schlosser, *Ludwig van Beethoven*. Prag. 1828. – Wegeler und Ries, *Biogr. Notizen über L. van Beethoven*. Koblenz. 1888. — I. Moscheles, *The life of Beethoven etc. etc.* 2. Ed. 8. London. 1841. — W. v. Lenz, *Beethoven*. Kassel. 1855—1860. — Oulibischeff, *Beethoven, ses kritiques et ses glossateurs*. Deutsch von C. Bischoff. Leipzig. 1859. — A. Schindler, *Biographie von L. van Beethoven*. 8. A.

Ludwig van Beethoven wurde am 16. Dezember 1770 in Bonn geboren. Hierher war die ursprünglich aus Belgien stammende, seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in Antwerpen ansässige Familie des Meisters mit dessen Grofsvater Ludwig van Beethoven 1732 übergesiedelt. Dieser, 1712 in Antwerpen geboren, ein tüchtiger Bassist, war nach kurzer Dienstleistung als Phonascus in dem Kapitel ad S. Petrum in Löwen 1733 als Hofmusikus zu Bonn, der Residenz des Kurfürsten Clemens August angestellt worden und 1761 unter Maximilian Friedrich als Hofkapellmeister an die Spitze der Hofmusik aufgerückt. Seine Gattin gereichte durch bedenkliche Neigung zum Trunke dem Hause zu schwerer Sorge.

Von ihr war dieselbe unglücklicher Weise auf Johann van Beethoven, den Vater des Meisters, übergegangen. Dieser, gegen 1740 geboren, seit 1756 als Tenorist mit 100, später 200 Thalern Gehalt angestellt, daneben mit Erfolg als Violinspieler und Musiklehrer thätig, hatte sich 1767 mit Magdalena geb. Kewerich, der Witwe eines Kammerdieners Laym aus Ehrenbreitstein, verheiratet. Ludwig van Beethoven war der zweite Sohn dieser Ehe. Infolge der angedeuteten Schwäche des Vaters herrschten im Hause, zumal da der würdige Grofsvater schon 1773, als der Knabe erst 3 Jahre zählte, starb, gedrückte Verhältnisse, und, was der heranwachsende Sohn

Münster. 1860. — B. A. Marx, *L. van Beethovens Leben und Schaffen.* 3. A. Berlin. 1874. — L. Nohl, *Beethovens Leben.* Wien. 1864—67. Ders., *Beethovens Briefe etc.* Stuttgart. 1868. — W. Fricke, *L. van Beethoven.* Bielefeld. 1870. — R. Wagner, *Beethoven.* Leipzig. 1870. — A. W. Thayer, *L. van Beethovens Leben.* I—III. Berlin. 1866—1879. — F. Hiller, *L. van Beethoven.* Leipzig. 1872. — W. J. Wasielewski, *Ludwig van Beethoven.* Berlin. 1888. 2 Bände. — H. Deiters, *Ludwig van Beethoven.* (In S. M. V. No. 42). Leipzig. 1882. — G. v. Breuning, *Aus dem Schwarzspanierhause.* Wien. 1874. — J. von Seyfried, *Beethovens Studien.* 2. A. Hamburg. 1853. — W. v. Lenz, *Kritischer Katalog sämtlicher Werke Beethovens etc.* Hamburg. 1860. — A. W. Thayer, *Chronologisches Verzeichnis der Werke L. van Beethovens.* Berlin. 1865. — G. Nottebohm, *Beethovens Skizzenbuch.* Leipzig. 1865. — Ders., *Beethoveniana.* Leipzig und Winterthur. 1872. — Ders., *Beethovens Studien.* Leipzig und Winterthur. 1878. — Ders., *Zweite Beethoveniana.* Ebenda. 1887. — E. von Elterlein, *Beethovens Symphonien nach ihrem idealen Gehalt.* Dresden. 1870. — Th. Helm, *Beethovens Streichquartette.* Leipzig. 1885. — C. Reinecke, *Die Beethoven'schen Klaviersonaten.* Leipzig. 1898.

an dem Vater nicht selten sehen mufste, liefs in ihm, obschon er niemals etwas auf den Vater kommen liefs, nicht diejenige Hochachtung aufkommen, mit der ein Mozart auf den mit musterhafter Treue über seinen Kindern wachenden Vater blicken konnte. Um so inniger hielt er zu der Mutter, welche als eine stille, etwas leidende Frau geschildert wird. Auch dem Grofsvater schenkte der Knabe zärtliche Liebe und bewahrte ihm dieselbe sein ganzes Leben hindurch.

Von den fröhlichen Spielen der Jugend wufste der junge Beethoven wenig. Äufserlich kräftig, fast plump gebaut, gehörte er zu den ungelenken, schwerfälligen Gemütern, welche nicht leicht den Rang zum Anschlufs an andere gewinnen.

Seine Jugend war in einseitiger Weise durch musikalische Übung ausgefüllt. Da er schon frühe ein nicht gewöhnliches musikalisches Talent an den Tag legte, gedachte der Vater, sich an ihm ein Wunderkind zu erziehen und damit der in ihren Verhältnissen zurückgekommenen Familie aufzuhelfen. Aller Nachdruck wurde daher auf die musikalische Ausbildung gelegt. Hinter dieser trat die übrige Erziehung zurück. Zwar besuchte der junge Beethoven eine gute Schule, das Tirocinium, welche ihm neben den gewöhnlichen Elementarfächern etwas Französisch und Latein vermittelte. Aber schon im 13. Lebensjahre verliefs er dieselbe, und nur der eisernen Energie, mit der er später an der Ergänzung seiner Schulbildung arbeitete, verdankte er es, dafs er sich in der allgemeinen Bildung, so z. B. in der Kenntnis der Litteratur, auf der Höhe seiner Zeit erhielt. Den ersten Unterricht in Klavier- und Violinspiel gab ihm der Vater selbst. Im 9. Lebensjahre erhielt er an Tobias Friedrich Pfeiffer, der als Sänger am Theater angestellt war und im Hause wohnte, einen eigenen Klavierlehrer. Der Unterricht wurde freilich ohne feste Ordnung, nach Belieben des Lehrers erteilt. Wenn es diesem bequem war, zuweilen am späten Abend, wenn die Herren aus dem Weinhause kamen, wurde der Knabe aus dem Schlafe gerüttelt und ans Klavier gesetzt. Das ist gewifs nicht ohne nachteilige Wirkung auf sein Nervenleben geblieben; ebenso, dafs der Vater ihn vor der Zeit in Konzerten auftreten liefs, so schon 1778 in Köln, später 1780/81 in Holland.

Geordneter und gediegener war der Unterricht, den Beethoven nach Pfeiffers Abgang (1780) in Klavier- und Orgel-

spiel bei dem Hoforganisten van den Eeden bekam, der sich aus Anhänglichkeit gegen den trefflichen Grofsvater des begabten Knaben annahm. Als der damals schon hochbejahrte Künstler gestorben war (1782), ersetzte ihn dessen Nachfolger im Organistenamte Christian Gottlob Neefe (s. S. 356) auch bei Beethoven.

Neefe, geb. 1748 in Chemnitz, war erst zur Musik übergegangen, nachdem er zu Leipzig die Rechte studiert und das Staatsexamen gemacht hatte. Sein Lehrer war Johann Adam Hiller (S. 355), der Meister des deutschen Singspiels, gewesen. Mit ihm gehörte er der modernen, um elegante, flüssige Form bemühten Kunstrichtung an, die seiner Zeit die Händel-Bach'sche Polyphonie abgelöst und mit Philipp Emanuel Bach zur Periode Haydns und Mozarts übergeleitet hatte. In ihm trat also dem jungen Schüler die Richtung auf ausdrucksvolle Melodik entgegen, die in der Musik die Sprache der Seele sah. Dabei hielt Neefe, wie sein Lehrer Hiller, die gute deutsche Tradition hoch in Ehren. Er unterrichtete den Schüler nicht blofs in Harmonielehre und Generalbafs, sondern gab ihm J. S. Bachs „Wohltemperiertes Klavier" in die Hand, und führte ihn dadurch in den strengen Ernst der Bach'schen Formsprache ein, die fortab ein heilsames Gegengewicht zu dem Einflufs bildete, den die Musik seiner Umgebung auf den jungen, empfänglichen Geist ausübte, und der um so stärker war, als es die Meisterwerke der damals modernen Oper waren, die Werke der Franzosen Philidor, Monsigny, Gretry, der Italiener Galuppi, Piccini, Salieri, die Erstlinge Mozarts, die auf der Bonner Bühne zur Darstellung kamen. Schon 1783 (mit 13 Jahren) vertrat der Schüler seinen Lehrer als Cembalist im Orchester; früher schon im Kirchendienst auf der Orgelbank (1782). 1784 wurde er demselben förmlich als zweiter Hoforganist beigegeben, zunächst ohne Gehalt, bald aber, nach dem Regierungsantritt des Kurfürsten Maximilian Franz (1784) mit 150 Gulden Gehalt. Zu dem äufseren Erfolge kam für den jungen Künstler, der sich unablässig weiter bildete, das wertvollste, die Anerkennung der Fachkreise. Cramers Magazin vom 2. März 1783 rühmte in einem Artikel aus Neefes Feder von dem 13jährigen: „Er würde gewifs ein zweiter Wolfgang Amadeus Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er an-

gefangen." Er spielte fertig das „Wohltemperierte Klavier", sein Klaviervortrag war kraftvoll und gediegen, auch in der Komposition hatte er tüchtige Versuche gemacht (Trauerkantate auf den Tod des englischen Gesandten Cressener; 9 Variationen auf einen Marsch von Drefsler; 7 Bagatellen für Klavier op. 33, 3 Klaviersonaten in Es-dur, F-moll, D-dur, 3 nicht herausgegebene Streichquartette). Immer heller leuchtet aus denselben als das Gestirn, zu dem er bewundernd aufschaute, Mozart hervor. Zu ihm zieht es ihn mit aller Macht. Im Frühling 1787 erfüllt sich sein brennender Wunsch. Es wird ihm möglich gemacht, nach Wien zu reisen, um Mozarts Unterweisung zu empfangen.

Mozart empfing den untersetzten, „vierzehnjährigen"[1] Jüngling mit liebenswürdiger Freundlichkeit, war aber selbst damals mit der Komposition des „Don Juan" so beschäftigt, dafs er ihm nicht die rechte, eingehende Aufmerksamkeit des Lehrers schenken konnte; dafs er jedoch in Beethoven den Genius erkannte, beweisen die Worte, die er über Beethovens Klavierspiel an anwesende Freunde richtete: „Auf den gebet Acht, der wird noch einmal von sich reden machen!" Es wiegt dieses Wort um so schwerer, als der schwerfällige Beethoven im Klavierspiel weit hinter den „Wunderkindern" Hummel und Scheidl zurückstand, von deren Preis die Wiener Salons damals voll waren.

Beethoven seinerseits berichtete von dieser Reise, dafs nur zwei Persönlichkeiten sich ihm tief und dauernd eingeprägt hätten: Kaiser Joseph und — Mozart.

Aus den Studien, welche dem jungen Meister um so erwünschter sein mufsten, als er bisher des systematischen Unterrichts — den bei Neefe abgerechnet — entbehrt hatte und einen grofsen Teil der Kraft und Zeit im praktischen Berufe hatte verwenden müssen, rifs ihn die Nachricht von der tödlichen Erkrankung seiner Mutter.

Von Mitteln entblöst kam er im Juli 1787 nach Bonn zurück und traf die geliebte Mutter, an welcher sein Herz mit inniger Zärtlichkeit hing, am Sterben. Dasselbe Jahr raubte ihm seine Schwester Margaretha. Er stand daheim ver-

[1]) Der alte Beethoven machte seinen Sohn aus leicht zu erratenden Gründen um zwei Jahre jünger.

waist und einsam da. „O wer war glücklicher als ich", klagte er, „da ich noch den süſsen Namen Mutter aussprechen durfte, und er wurde gehört! Wem kann ich ihn jetzt sagen? den stummen, ihr ähnlichen Bildern, die mir meine Einbildungskraft zusammensetzt!" — —

Zur Trauer, zu dem Gefühl der Verwaistheit kamen noch die wenig erquicklichen Verhältnisse im Hause, zumal die Demütigungen, welche die zunehmende Trunksucht des Vaters dem mit einem peinlichen Ehrgefühl ausgestatteten Jüngling bereitete.

In dieser trüben Zeit, in welcher Beethoven mit hypochondrischer Melancholie rang, ging ihm in dem Hause der Witwe des bei einem Brande im Schlosse verunglückten Hofrats von Breuning eine neue Heimat auf. Zunächst als Musiklehrer der Tochter Eleonore und des jüngsten Sohnes eingeführt, wurde er bald zum vertrauten Freund der Kinder, der wie ein Sohn des Hauses aus- und einging und von den Hausgenossen gehalten wurde.

Er fand in der geistvollen Frau von Breuning eine wahrhaft mütterliche Freundin, die Geist und Takt besaſs, um auf das ebenso ungelenke als leicht verletzliche Gemüt des jungen Genies erziehend einzuwirken. In der Familie, welche durchaus auf der Höhe der Zeit stand und mit Bildung gesättigt war, fand Beethoven reiche Gelegenheit, die empfindlichen Lücken seiner Bildung auszufüllen. Die groſsen Dichter Deutschlands, Klopstock, Lessing, Gellert, Gleim lernte er in diesem Kreise kennen. Auch die Erstlingswerke von Goethe und Schiller fanden bei den jungen Breunings begeisterte Aufnahme und warmes Verständnis. Durch diese wurde der junge Meister auch in die Welt der Antike eingeführt und mit der klassischen Litteratur vertraut gemacht: die Odyssee ist von jener Zeit an eines seiner Lieblingsbücher geblieben. Shakespeare und Milton fehlten selbstverständlich in diesem Kreise nicht. Dabei herrschte im Hause keineswegs ein steifer, ästhetisierender Ton: die jungen Leute sorgten für jugendliche Frische, welche jezuweilen zur Ausgelassenheit werden mochte. — Das religiöse Element war durch den Vormund der jungen Breunings vertreten, einen feingebildeten und liebenswürdigen Prälaten, der dem durch Joseph II. vertretenen Geiste der Aufklärung huldigte.

In dieser Atmosphäre wurde der junge Beethoven „fröhlich".

Sein einsames, ängstlich verschlossenes Wesen thaute in der herzlichen Freundschaft auf, die ihn umgab. Er sah sich geliebt und verstanden. Durch die Beziehungen zu dem Hause Breuning öffneten sich ihm die Kreise der feineren Geselligkeit, wie sie sich z. B. im Zehrgarten zusammenfanden; da trat er mit Andreas und Bernhard Romberg, Joseph und Anton Reicha, den Zierden des Orchesters, das mit dem 1789 eröffneten neuen kurfürstlichen Nationaltheater auf rühmenswerte Höhe erhoben worden war, den Malern Kügelgen und vielen sonstigen Künstlern und Gelehrten der 1786 gegründeten Universität zusammen.

Die Achtung und demgemäfs die Stellung, welche Beethoven in dem Kreise der Kunstgenossen einnahm, wuchs zusehends. 1789 wurde er zum kurfürstlichen Kammermusikus ernannt. Am Hofe hatte er in dem Grafen Waldstein, der seit 1788 in Bonn weilte, einen ebenso begeisterten Verehrer seines Genius, wie einflufsreichen Gönner gewonnen, der ihn unermüdlich mahnte, die eigene Art doch ja festzuhalten und sich durch niemand darin irre machen zu lassen. Mochte seine an den besten Werken der damaligen dramatischen Musik sich befruchtende, aber dabei vor allem an J. S. Bachs Strenge und Harmonientiefe genährte Kompositionsweise den einen oder andern fremdartig und ungewohnt berühren, die tiefer Blickenden erkannten schon damals in der Kraft und Vollwichtigkeit seiner Gedanken, wie in der markigen sprechenden Melodie, die ihm eignete, den grofsen Genius. Staunend bewunderte man an ihm insbesondere die Gabe der freien Phantasie. In ihr hatte er keinen Rivalen. Wir begreifen, dafs er diese Zeit später seine schönste genannt hat, es war eine Zeit freudigen Aufstrebens und frischen, kräftigen Schaffens. Auch der Glanz junger Liebe ging in diesen Tagen des Sturmes und Dranges über sein Leben hin. Er war „nie ohne eine Liebe“, berichten die Jugendgenossen jener Zeit. Man wird kaum fehlgreifen, wenn man annimmt, dafs viele von den zwischen 1795 und 1802 herausgegebenen Werken der Entstehung oder Konzeption nach in diese Zeit allseitiger Anregung fallen. Sicher ist es von den „Praeludien durch alle Tonarten“ op. 39 (1789), dem Trio in Es-dur für Streich-Instrumente op. 3 (1792), den Klaviertrios op. 1 (1791/92), dem Oktett für Blasinstrumente op. 103, das zuerst 1796 als

Quintett für Streichinstrumente op. 4 herauskam, dem aus seinem Nachlafs herausgegebenen Rondino für Blasinstrumente. Auch ein Klaviertrio in Es, eine Sonate für Klavier und Flöte, ein Klavierkonzert fällt in diese Erstlingszeit, sodann die 24 Variationen in D-dur (1790) über Righini's „Vieni amore", Lieder (darunter „Die Feuerfarbe" op. 52) und Gelegenheitskompositionen, wie Trauerkantaten auf den Tod der Kaiser Joseph II. und Leopold II., ein altdeutsches Ritterballet u. a. m.

So verheifsungsvoll sich für Beethoven die Verhältnisse in Bonn gestaltet hatten, blieb es doch der sehnlichste Wunsch seines Herzens, wieder in die musikalische Metropole der damaligen Zeit zu kommen und unter den Augen der dortigen Meister und in der von ihnen beherrschten musikalischen Atmosphäre seine Studien zu vollenden. Mozart war freilich nicht mehr; sein glänzender Stern war 1791 erloschen. Aber noch lebte Haydn. Ihm war Beethoven schon einmal gelegentlich vorgestellt worden. 1792 kam Haydn auf der Rückreise von London nach Wien durch Bonn, nahm genauere Einsicht von mehreren Arbeiten Beethovens und erklärte sich daraufhin bereit, ihn zum Schüler anzunehmen. Mit der Zusicherung eines landesherrlichen Stipendiums von 100 Dukaten und das Herz voll froher Hoffnungen verliefs Beethoven seine Vaterstadt, in die er damals nach vollendeten Studien wiederzukehren gedachte, die sich ihm aber mit dem Tode des Vaters (1792) und mit der französischen Invasion für immer verschliefsen sollte. 1792 langte er in Wien an, um bei Haydn, wie er sich vorsetzte, noch einmal neu und von Grund aus zu studieren.

Die beiden Männer harmonierten jedoch dem innersten Wesen nach nicht miteinander. Haydn war ohne Zweifel damals mit Plänen und Arbeiten für die nächste Londoner Reise beschäftigt, so dafs er keine Zeit fand, den Arbeiten des genialen Schülers diejenige strenge und kritische Aufmerksamkeit zu schenken, an der gerade Beethoven gelegen sein mufste, sondern der dessen Genie so viel überliefs, dafs er ihm Fehler und Inkorrektheiten stehen liefs.

So sehr dies Beethoven empörte und dem gefeierten Meister entfremdete, so bewahrte er doch Haydn äufserlich die durch die Klugheit gebotene Pietät, nahm aber, um dennoch zu seinem Ziele zu kommen, daneben Unterricht bei dem freund-

lichen Schenk, dem Meister im komischen Styl und humoristischen Komponisten des „Dorfbarbiers“, welchem Beethovens freie Phantasien „einen Hochgenuſs bereiteten, der Mozarts Andenken lebhaft zurückrief“. Es war Beethoven erwünscht, als 1794 Haydns Reise nach London, auf welche ihn dieser mitnehmen wollte, den äuſseren Vorwand gab, bei Albrechtsberger, dem tüchtigsten Theoretiker unter den damaligen Wiener Musikern, Unterricht zu nehmen. Daneben bildete er sich bei Schuppanzigh (S. 373) im Violinspiel aus und empfing von dem kaiserlichen Hofkapellmeister Salieri Anleitung in der Gesangskomposition. Der junge Künstler war sich der Systemlosigkeit seiner bisherigen musikalischen Erziehung wohl bewuſst und arbeitete unermüdet daran, seinem Schaffen festen Grund und straffe Zucht zu verleihen.

Zu den Enttäuschungen, die Beethoven in Wien erfuhr, gesellte sich anfangs auch pekuniäre Bedrängnis. Auſser einem oder zwei Quartalteilen erhielt er infolge der Kriegswirrnisse von jenen versprochenen 100 Dukaten nichts. Schon am 18. Dezember 1792 starb der Vater und überlieſs dem Sohne die Sorge für das Fortkommen der Brüder. Franz Ries, sein edler, uneigennütziger Freund und ehemaliger Violinlehrer, hat ihm auch damals, wie schon früher, ausgeholfen. Bald jedoch finden wir den jungen Meister in besseren Verhältnissen. Die Brüder kamen nach Wien und lieſsen sich dort nieder, der eine als Musiklehrer, Karl Kaspar, der andere, Johann, als Apotheker. Beethoven selbst gelangte rasch zu hohem Ansehen und reichlichem Auskommen; denn sein Talent und die Empfehlungen Waldsteins öffneten ihm die besten und feinsten Kreise des Wiener Adels und der Wiener Künstlerwelt.

Beethoven, berufen, auf dem Gebiete der Instrumentalmusik das Höchste zu leisten, war zu guter Stunde nach Wien gekommen. Der hohe Adel, wie die feine Gesellschaft überhaupt wandte der Musik das lebendigste Interesse zu, und es war ganz besonders die Kammermusik, welche in diesen Kreisen die eifrigste Pflege und die wirksamste Förderung erfuhr. Fast jede bedeutendere Adelsfamilie, wie die der Esterhazy, Lobkowitz, Liehnowsky u. a., besaſs ihre eigene Kapelle vom groſsen Orchester bis herunter zum Streichquartett. Jede derselben bedurfte neuer Musik, daher war die

Nachfrage nach Kammer- und Orchester-Musik bedeutend, und auch für junge, noch unbekannte Talente war, wenn sie Tüchtiges leisteten, die Möglichkeit gegeben, anzukommen und ihre Werke zur Aufführung zu bringen.

Im Winter fand sich während der Saison der ganze Adel in Wien ein, und so kam immer eine bedeutende Anzahl von ausübenden Künstlern zusammen, da die einzelnen Familien ihre Kapellen mitbrachten. Zu gröfseren Aufführungen wurden durch Übereinkommen die Musiker der verschiedenen Kapellen vereinigt, so dafs bei den viermal im Jahre zu Gunsten der Witwen und Waisen der Musiker stattfindenden Konzerten im Burgtheater die Zahl der mitwirkenden Künstler bis auf 400 stieg. Hier waren also die äufseren Mittel zu einer vortrefflichen Darstellung der Instrumentalwerke vorhanden.

Dazu kam der geläuterte Geschmack in diesen Kreisen Haydn und Mozart hatten das musikalische Verständnis geschärft und durch ihre unsterblichen Werke gebildet. In den Kennerkreisen gab zu der Zeit, als Beethoven nach Wien kam, der Baron van Swieten den Ton an. Dieser war ein begeisterter Vorkämpfer für die ernste Musik Bachs und Händels und hatte so eben die Aufmerksamkeit der Musikfreunde wieder auf die nordischen Tonheroen gelenkt.

Beethoven nun, der Bonner Hoforganist, brachte Bach'sche Harmonien und Bach'schen Ernst mit; schon das imponierte der genufsfreudigen Gesellschaft. Fand man sein Spiel auf dem Pianoforte in manchen Kreisen „rauh“ und „gewaltsam“, so imponierte und fesselte es durch die plastische Deutlichkeit und durch die sprechende Kraft des Ausdrucks. Van Swieten hatte seine besondere Freude an der Meisterschaft, mit welcher der junge Beethoven seinen Bach vortrug. Er liefs ihn abends in der Regel „spät fort, weil dieser sich bequemen mufste, noch eine Anzahl von Fugen von Bach zum Abendsegen vorzutragen“ (Schindler).

Unerreicht stand Beethoven in der freien Phantasie da. „Seine Improvisation war“, sagt Karl Czerny, „im höchsten Grade brillant und staunenswert; in welcher Gesellschaft er sich auch befinden mochte, er verstand es, einen solchen Eindruck auf jeden Hörer hervorzubringen, dafs häufig kein Auge trocken blieb, während manche in lautes Weinen ausbrachen; denn es war etwas Wunderbares in seinem Ausdrucke, noch

außer der Schönheit und Originalität seiner Ideen und der geistreichen Art, wie er dieselben zur Darstellung brachte.“

Auch als Komponist mußte der junge, originelle Meister in den Kreisen der Kenner bald einen hervorragenden Platz einnehmen. Mozart war tot; Haydn lebte wohl noch und war auch von allen Seiten hoch gefeiert, aber Beethoven war gegen ihn etwas völlig Neues; die Wucht seiner Klänge stach von Haydns reinlicher, leichter Frische zu sehr ab, als daß man beide nur hätte miteinander vergleichen können. Unter den übrigen in Wien anwesenden Instrumental-Komponisten: Kotzeluch, Eberl, Förster, Vanhall u. a. fand Beethoven keinen Rivalen, der sich entfernt mit ihm hätte messen können.

Auch persönlich war er der Mann, seiner Kunst Achtung zu verschaffen. Mit der Musik der vornehmen Gesellschaft „aufzuwarten“, war nicht seine Sache, niemals ließ er sich zum Spielen nötigen. Er zwang seine Gönner dazu, auch im persönlichen Verkehr mit ihm die Kunst, den Genius zu ehren. Anspruchsvoller Gönnerhaftigkeit wußte er mit schroffer Abweisung und rücksichtsloser Grobheit zu begegnen. Frühe schon wurde über den „hohen Ton“ geklagt, den er im Bewußtsein der eigenen Größe auch den Vornehmen gegenüber zuweilen anzustimmen liebte.

Mit der Veröffentlichung der schon in Bonn geschaffenen, nunmehr ausgefeilten 3 Trios op. 1, die 1795 erfolgte, hatte er mit einem Schlage den Ruhm eines der ersten Komponisten auf dem Gebiete der Kammermusik errungen. 1796 trat das Klavierkonzert in C-dur op. 15, das 1795 komponiert worden, ans Licht. Es folgten das Streich-Trio in Es-dur op. 3 (komp. 1792), die 3 Haydn gewidmeten Klaviersonaten in F-moll, A-dur, C-dur op. 2; 1797: „Adelaide“ (komp. 1796), 2 Sonaten für Klavier und Violoncell in F-dur, G-moll op, 5, eine vierhändige Sonate für Klavier in D-dur op. 6, die Klaviersonate in Es-dur op. 7, die Serenade für Violine, Bratsche und Violoncell in D-dur op. 8; 1798: 3 Streichtrios in G-dur, D-dur, C-moll op. 9, 3 Klaviersonaten in C-moll, F-dur, D-dur op. 10, 12 Variationen für Klavier und Violoncell (über „Ein Mädchen oder Weibchen“) op. 66, das Klaviertrio in B-dur op. 11 (mit den Variationen über ein Thema aus Weigls „Corsar“), 8 Variationen für Klavier in C-dur über die Arie „Mich brennt ein heißes Fieber“ aus Gretrys „Richard

Löwenherz", 3 Sonaten für Klavier und Violine in D-dur, A-dur, Es-dur op. 12; 1799: die Sonate für Klavier in C-moll („Pathétique") op. 13, in E-dur und G-dur op. 14. Aufserdem fällt in diese Zeit die Komposition des Trios für 2 Oboon und englisches Horn in C-dur op. 87 (aufgeführt 1797), des Quintetts in Es-dur op. 16 für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (aufgeführt 1798), des Klavierkonzerts in B-dur op. 19 (komp. 1798, erschienen 1801), des (wohl schon in Bonn entworfenen) sonnig-glänzenden Septetts für Violine, Bratsche, Horn, Klarinette, Fagott, Violoncell und Kontrabafs in Es-dur op. 20 (aufgeführt 1800) und dor ersten Sinfonie in C-dur op. 21 (aufgeführt 1800), neben einer Reihe von kleineren Sachen.

Schon ins Jahr 1798 fällt die erste Anregung zur „Eroica", welche dio Anwesenheit Bernadottes in Wien gab. Mit ihm erschien dort Rudolph Kreutzer, dem die Violinsonate op. 47 („Kreutzer-Sonate") gewidmet ist.

Nicht blofs die Zahl, sondern in erster Linie der tiefe, reiche Gehalt dieser Werke bekundete den Meister ersten Ranges und zeugto von einer Schöpferkraft, vor welcher die kleinen Meister sich beugen mufsten. Im freudigen Bewufstsein des in ihm strömenden Quells konnte sich Beethoven über das bedenkliche Kopfschütteln der Kritiker in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" oder „der Leipziger Ochsen", wie er sie nannte, leicht hinwegsetzen. Schmerzlicher mochte es ihn berühren, dafs selbst ein Haydn dem Fluge seines Genius nicht immer folgen konnte, und dafs der Neid anderer Komponisten an seinen Werken fort und fort sich abmühte. Aber die Anerkennung der Besten ward ihm in reichstem Mafse zu teil. Der Fürst Lichnowsky, in dessen Haus er längere Zeit als Gast geweilt hatte, verehrte ihm (1800) ein vollständiges Quartett in wertvollen Instrumenten und setzte ihm einen Jahresgehalt von 600 Gulden aus. Von allen Seiten erfuhr er Anregung und Aufmunterung. Kunstreisen sollten ihn und seine Werke der Welt bekannt machen. Mit Haydn war er schon 1793 in Eisenstadt bei dem Fürsten Esterhazy, mit den Brüdern von Breuning 1795 in Nürnborg gewesen; 1795 war eine Reise nach Prag gefolgt, wo er eine Aufnahmo fand, wie sie der Erbe von Mozarts Genius verdiente, 1796 eine solche abermals nach Prag, nach Dresden, Leipzig und

Berlin, wo er zweimal in der Singakademie unter Fasch und einmal bei Hof unter Friedrich Wilhelm II. spielte und interessante Bekanntschaften, wie die des Prinzen Louis Ferdinand und der Musiker Zelter und Himmel, machte. Sie brachte ihm Ehre und verdiente Würdigung. Nach Wien zurückgekehrt, trat er mit neuen Freunden und Kunstgenossen in anregende Beziehungen, so mit dem Schüler Mozarts, Hummel, mit dem Pianisten Cramer, dem Violinisten Krumpholz, dem Kontrabassisten Dragonetti u. a.

Aber auf die aufsteigende Bahn des Meisters fiel mit dem Jahre 1798 ein düsterer Schatten. Zum erstenmale kündigte sich jenes Übel an, das für den Musiker das schwerste ist, das ihn treffen kann: die Taubheit. Bedenken wir, wie sein ohnedies ungelenkes, in freudigen und traurigen Stimmungen überaus heftiges und ungestümes Wesen ihm den Verkehr mit der in glatten, nichtssagenden Formen sich bewegenden feineren Welt erschweren mufste, so begreifen wir nicht blofs die verschiedenen einander diametral entgegengesetzten Urteile über seine Person, sondern auch den schroffen Wechsel von Stimmungen, der sein Leben, wie seine Arbeiten beherrscht, in welchen die tiefe Resignation neben dem wundervollen Humor steht, der bitterliche Titanentrotz unmittelbar in den unter Thränen lächelnden Schmerz umschlägt. Langsam erst, aber unaufhaltsam nahm das Gehör ab. Von der schwermütigen Stimmung, die ihn infolge des Übels gefangen nahm, aber immer wieder der freudig erregten, oft wild lustigen, wich, sobald es gelang, ihn anzufassen und kräftig aufzurütteln, zeugen die folgenden Worte eines Briefes an Wegeler vom 29. Juni 1801: „Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu (meine Ohren sausen Tag und Nacht fort), seit zwei Jahren fast meide ich jede Gesellschaft, weil es mir nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: ich bin taub! Hätte ich irgend ein anderes Fach, so ging's noch eher, aber in meinem Fache ist das ein schrecklicher Zustand; dabei meine Feinde, deren Zahl nicht gering ist, was würden die dazu sagen! — Um Dir einen Begriff von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, sage ich Dir, dafs ich mich im Theater ganz dicht am Orchester anlehnen mufs, um den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im

Sprechen ist es zu verwundern, dafs es Leute giebt, die es niemals merkten; da ich meistens Zerstreuungen hatte, so hält man es dafür. Manchmal höre ich den Redenden, der leise spricht, kaum, ja die Töne wohl, aber die Worte nicht; und doch sobald Jemand schreit, ist es mir unausstehlich. Was es nun werden wird, das weifs der liebe Himmel!"[1]) Beethoven war erst 30 Jahre alt, als das Übel anfing, ernstlicher und andauernder aufzutreten. Er hatte seine Laufbahn erst begonnen und hatte thatsächlich in Wien viele Neider und Feinde. Wir können es daher wohl begreifen, dafs die Angst, völlig taub und dadurch unfähig zu werden, centnerschwer auf seinem ohnedies melancholischen Gemüte lasten mufste. So fährt er fort: „Ich habe schon oft mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zur Resignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksal trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglückseligste Geschöpf Gottes sein werde."[1]) Ein andermal in einem Briefe an Amenda vom 1. Juni 1801: "— — meine schönsten Jahre werden dahinfliegen, ohne alles das zu wirken, was mir mein Talent und meine Kraft geheifsen hätten. Traurige Resignation, zu welcher ich meine Zuflucht nehmen mufs."[2]) Wie schwer Beethoven unter seinem Verhängnis litt, zeigt aufs Ergreifendste das „Heiligenstädter Testament", das er während seines Sommeraufenthaltes in Heiligenstadt 1802 für seine Brüder aufgesetzt hat.[3]) Wen bewegt es nicht im tiefsten Innern, wenn er die Worte liest: „Geduld — so heifst es, sie muss ich nun zur Führerin wählen, ich habe es — dauernd hoffe ich soll mein Entschluss seyn auszuharren, bis es den unerbittlichen parzen gefällt, den Faden zu brechen, vielleicht geht's besser, vielleicht nicht, ich bin gefasst — schon in meinem 28. jahr gezwungen Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend jemand — Gottheit du siehst herab auf mein inneres, du kennst es, du weist, dass menschenliebe und neigung zum wohlthun drin hausen. O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, dass ihr mir Unrecht gethan,

[1]) A. Thayer a. a. O. II, S. 141.
[2]) A. Thayer a. a. O. S. 136.
[3]) A. Thayer a. a. O. II, S. 193.

und der Unglückliche, er tröste sich, einen seines Gleichen zu finden, der trotz allen hindernissen der Natur, doch noch alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden" — —

Wohl hauptsächlich infolge dieses Leidens wurde Beethoven in besonderem Maſse verwundbar und reizbar. Das hatte wiederum für seine soziale Existenz trübe Folgen: es erschwerte ihm die Freundschaft. Er stand gleichsam immer auf den Hinterfüſsen, bereit, sich mit dem drohenden Sturm herumzuschlagen.

Gleichwohl war er der Freundschaft gerade jetzt mehr, als je, und mehr, als andere, bedürftig und er hatte das seltene Glück, Freunde zu besitzen, die sich selbst durch sein leidenschaftliches Ungestüm, sein oftmals ungerechtfertigtes Miſstrauen und seine gesteigerte Reizbarkeit nicht von ihm scheuchen lieſsen. So sind die Namen Stephan von Breuning, Lichnowsky, Brunswick, Amenda, Reicha, Wegeler, Ferdinand Ries u. a. unauflöslich mit der Geschichte des groſsen Tonmeisters verknüpft durch die Treue, mit welcher ihre Träger an ihm festgehalten haben und immer wieder zu ihm zurückgekehrt sind trotz aller Trübungen, welche ihr Freundschaftsverhältnis zeitweise erfuhr.

Die trübe Aussicht, die Töne nicht mehr mit dem leiblichen Ohre vernehmen zu können, hatte, so schwer sie für den Meister selbst war, auf der anderen Seite für seine künstlerische Entwickelung doch auch wieder eine gute Seite: er war durch das beginnende Leiden gezwungen, auf den Ruhm des ersten und bedeutendsten Klaviervirtuosen, den er in den Augen der Kenner selbst einem Wölfll, J. B. Cramer, Clementi und Hummel gegenüber behauptete, mehr und mehr Verzicht zu leisten und seine ganze Kraft auf die Komposition zu konzentrieren.

So beginnt gerade in dem Zeitpunkt, da jenes Leiden aufzutreten begann, diejenige Epoche in Beethovens Schaffen, welche als die glänzendste und fruchtbarste bezeichnet werden darf (1799—1810). Es war, als wüchse seine Schöpferkraft mit jedem Hemmnis, das sich ihr entgegenstellen wollte, und als ginge er aus jedem Leide, das ihn erschütterte, aus jeder Demütigung, die ihn niederbeugte, nur um so gröſser und gestählter hervor, vergleichbar dem starken Eichbaum, der

den Stürmen trotzt, die an ihm rütteln und ihn niederbeugen wollen. „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewifs nicht" — so schrieb er in derselben Zeit, da die trübe Aussicht, taub zu werden, ihn tief darniederdrückte (1801).

An solchen niederbeugenden Demütigungen hat es ihm nicht gefehlt. Mehrmals ist der Glanz ernstgemeinter, tiefer Liebe leuchtend über sein Wesen hingegangen. Aber das eine Mal nahm die Erwählte seines Herzens die ihr angebotene Hand nicht an, wie Magdalena Willmann (c. 1794? † 1802) und Therese Malfattl (1810), das andere Mal stellten sich unübersteigliche Schranken zwischen ihn und die Erfüllung seiner Wünsche, wie damals, als er seinem Freunde Wegeler schrieb (16. November 1801): „Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht. Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit zwei Jahren zugebracht; wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, mufste Misanthrop scheinen und bin's doch so wenig. — Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt, und das ich liebe; es sind seit 2 Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erstemal, dafs ich fühle, dafs Heirathen glücklich machen könnte; leider ist sie nicht von meinem Stande, — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen, ich mufs mich noch wacker herumtummeln".[1]) Allem nach war der Gegenstand dieser Liebe die junge damals siebenzehnjährige liebreizende Gräfin Giulietta Guicciardi, Beethovens Schülerin in dieser Zeit. Aber an eine Ehe war nicht zu denken, von ihrer Seite nicht, weil bei allem schwärmerischen Enthusiasmus für den grofsen Künstler Standesrücksichten und Vernunftgründe, wohl auch der Wille der Eltern, entschieden dagegen sprachen, von seiner Seite nicht, weil er bei ernster Überlegung sich sagen mufste, dafs das Band der Ehe für jetzt noch den freien Flug des Genius nur hätte hemmen können. Die Kunst und die ihm durch sie gestellte Aufgabe steht ihm noch höher, als selbst die Forderungen des Herzens. „Für mich giebt es kein gröfseres Vergnügen, als meine

[1]) Bei A. Thayer a. a. O. II, S. 144 ff.

Kunst zu treiben und zu zeigen", sagt er im selben Brief. Darum eben mufs er sich „noch wacker herumtummeln" und darf ans Heiraten noch nicht denken. Tiefer und stärker freilich ergriff sein Gemüt jene Liebe, die ihn mehrere Jahre erfüllte, deren Gegenstand nicht mit voller Bestimmtheit zu bezeichnen[1]) ist, die aber im Jahre 1810 mit dem Verzicht auf die von Beethoven schon geplante Heirat endete. Welch eine tiefe, leidenschaftliche Liebe atmet der bekannte Liebesbrief Beethovens vom 7. Juli 1806:[2]) „Leben kann ich entweder nur ganz mit Dir oder gar nicht, ja ich habe beschlossen, in der Ferne so lange herumzuirren, bis ich in Deine Arme fliegen kann und mich ganz heimathlich bei Dir nennen kann, meine Seele von dir umgeben in's Reich der Geister schicken kann". Wie verlangt es ihn nach dem ruhigen Glück der Ehe: "— — in meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit und Gleichheit des Lebens". Auch jetzt aber mufste Beethoven entsagen, „sein Heiratsplan zerschlug sich", meldet sein Freund Stephan von Breuning kurz und ohne Erläuterung (1810). — Noch einmal entflammte sein Gemüt für ein liebenswürdiges Mädchen, Amalie Sebald, die er 1813 in Teplitz kennen lernte. Auch diese Liebe schlug tiefe Wurzel in seinem Gemüte, ihr entquollen die Nachtigallentöne des „Liederkreises an die ferne Geliebte"; noch 1816 ist es „wie am ersten Tage". Allein, so mächtig die Liebe das Innenleben des Meisters bewegte und aufrührte, so tief ihn Enttäuschung und Verzicht zumal im Jahre 1810 ergriff, immer ging der Künstler gereifter, mit neuem Feuer und neuer Schwungkraft aus der schmerzlich-süfsen Erfahrung hervor. Es war, als sollten auch die Erlebnisse seines Herzens nur dazu dienen, neue Kunstwerke zu zeugen, wie er denn auch im künstlerischen Schaffen all der Herzensbedrängnis sich entäufserte, das heifse Feuer, das seine Seele durchströmte, den Tonformen eingofs, in denen allein sein Inneres sich äufsern konnte.

Gewaltig nach Zahl und Gehalt sind die Erzeugnisse seines Künstlergeistes in dieser Periode. 1800: das Oratorium

[1]) A. Thayer a. a. O. III, S. 158 hält Therese von Brunswyck für die Erwählte (vergl. die Fis-dur-Sonate op. 78, die ihr gewidmet ist und die der Meister selbst sehr hoch stellte).

[2]) A. Thayer a. a. O. III, S. 427.

„Christus am Ölberge“ op. 85 (erschienen 1811); das (3.) Klavierkonzert in C-moll op. 37, die 6 Streichquartette in F-dur, G-dur, D-dur, C-moll, A-dur, B-dur op. 18; die Sonate für Klavier und Horn, F-dur op. 17, die 6 Variationen über „Ich denke dein“ in D-dur, die Klaviersonate in B-dur op. 22, das Ballett „Die Geschöpfe des Promotheus“ op. 43 (urspr. 24), die Sonaten für Klavier und Violine in A-moll op. 23, in F-dur op. 24; 1801: das Streichquintett in C-dur op. 29, das Terzett „Tremate“ (op. 116b) mit Orchester, die Klaviersonate in As-dur op. 26, die 2 Klaviersonaten in Es-dur und Cis-moll op. 27 (der Gräfin Julie Guicciardi gewidmet), die Klaviersonate in D-dur op. 28; 1802: 3 Sonaten für Klavier und Violine in A-dur, C-moll, G-dur op. 30, die Klaviersonaten in G-dur, D-moll, Es-dur op. 31, 6 Klaviervariationen in F-dur op. 34, 15 desgleichen in Es-dur op. 35, Rondo für Klavier in G-dur (op. 51 No. 2); die Romanze für Violine mit Orchester in G-dur op. 40, die zweite Sinfonie in D-dur op. 36, die Romanze für Violine und Orchester in F-dur op. 50, 14 Variationen für Klavier, Violine und Violoncell op. 44, die Klaviersonaten in G-moll und G-dur op. 49, 3 Märsche für Klavier zu 4 Händen; 6 Lieder von Gellert (darunter „Die Himmel rühmen“ und das „Bußlied“); 1803: die Klaviersonate in C-dur op. 53, die Sonate für Klavier und Violine in A-dur op. 47 (Kreutzersonate s. o.), die Klaviersonate in F-dur op. 54; die dritte Sinfonie in Es-dur („Eroica“), mit der sich der Meister schon seit 5 Jahren trug (S. 417), op. 56; 1804: die Sonate für Klavier in F-moll op. 57, das Sextett für 2 Klarinetten, 2 Flöten, 2 Fagotte in Es-dur, op. 71, das Tripelkonzert für Pianoforte, Violine, Violoncell und Orchester in C-dur (gleichfalls op. 56).

Die folgenden Jahre 1804 und 1805 zeitigen die Oper „Leonore“ in ihrer ersten Gestalt. Die ersten Aufführungen unter dem Titel „Fidelio“ am 20., 21. und 22. November 1805 fielen in die Zeit der Okkupation Wiens durch die Franzosen unter Murat und Lannes. Auf Seiten der Franzosen fand sich das Verständnis nicht für das herrliche Werk, dieses Triumphlied treuer Liebe; auf Seiten der Wiener fehlte in jenen Tagen die Stimmung, um das Werk zu würdigen. Die Aufführungen gingen ohne bedeutende Wirkung vorüber. Die „Leipziger allgemeine musikalische Zeitung“ entschied: „Das Ganze, wenn

es ruhig und vorurteilsfrei betrachtet wird, ist weder durch Erfindung noch durch Ausführung hervorstechend".[1]) Gleichwohl errang die Oper am 29. März 1806, als sie unter günstigeren Verhältnissen wiederholt wurde, lebhaften Beifall. Wenn Beethoven fortan keine Oper mehr komponiert hat, so trägt daran nicht etwa eine Verstimmung gegen das Theater die Schuld, sondern der Umstand, dafs es ihm trotz aller Bemühungen nicht gelungen ist, einen entsprechenden Text zu gewinnen. — Im Jahre 1806 beschäftigte den Meister die Umarbeitung der Oper „Leonore" für Prag (Ouverture in C). Er komponiert das (4.) Klavierkonzert in G op. 58, das Violinkonzert in D op. 61, die 3 sogenannten „russischen" Streichquartette in F-dur, E-moll, C-dur op. 59; die (4.) Sinfonie in B-dur op. 60. Das Jahr 1808 bringt die herrliche C-moll-Sinfonie op. 67 (5), dieses vollkommenste Werk Beethovens, zur Vollendung, daneben die Messe in C-dur, die prächtige Ouverture zu „Coriolan" und kleinere Sachen. Im Sommer zu Heiligenstädt vollendete er die Pastoralsinfonie (6) in F-dur op. 68, aufserdem die Chorphantasie op. 80, und das herrliche Lied „Nur wer die Sehnsucht kennt", das Beethoven viermal komponiert hat; die Trios für Klavier, Violine und Violoncell in D-dur und Es-dur op. 70, für die kränkliche junge Gräfin Erdödy, mit der ihn zarte Freundschaft verband, geschrieben; 1809 folgt das Klavierkonzert op. 73 (Es-dur), die Klaviersonate in Es-dur op. 81a „Les adieux" (auf den Abschied des Erzherzogs Rudolf von Wien und dessen Rückkehr), während der Beschiefsung und Einnahme der Stadt durch die Franzosen, „inter lacrimas et luctum", die Violoncellsonate in A-dur op. 69 (Gleichenstein gewidmet), das Streichquartett op. 74 (Es-dur), das sogenannte „Harfenquartett"; Variationen für Pianoforte in D-dur op. 76; die Phantasie für Pianoforte op. 77 (G-moll), die Sonate op. 78 (Fis-dur), das Sextett in E-dur op. 81b; 1810 die Musik zu Goethes „Egmont", die Mignonlieder „Kennst du das Land", „Herz, mein Herz" und mehrere Goethe'sche Gesänge, das Streichquartett in F-moll op. 95, die Sonatine in G-dur op. 79, die Sonate für Klavier und Violine in G-dur op. 96. Unter anderem arbeitete er jetzt an den 43

[1]) Bei A. Thayer a. a. O. II, S. 293.

schottischen Melodien für Klavier, Violine, Violoncello für Dr. Thomson in England (op. 108).

In diesem Jahre „zerschlug sich" sein Heiratsplan. Obgleich er augenblicklich sich tief gebeugt fühlte, regte der Genius doch wieder mächtig die Schwingen. Die Bekanntschaft mit der Familie Brentano, besonders der liebreizenden Bettina Brentano, der Schwester seines Freundes Franz Brentano und späteren Gattin Arnims, übte den wohlthätigsten Einfluſs auf sein Gemüt aus. Die Begegnung mit dem von ihm längst verehrten Dichterfürsten Goethe in Teplitz 1812 und die aufkeimende neue Liebe zu Amalie Sebald (1813) regten zu neuem Schaffen an. In dieser Zeit entstand das herrliche, an Gedankenreichtum und Klangschönheit fast einzig dastehende Trio in B-dur op. 97, auſser der Sonate in G-dur op. 96, dem Quartett in F-moll op. 95 u. a. (S. 424) die Musik zu den für die Einweihung des Theaters in Pesth von Kotzebue gedichteten Festspielen: „Die Ruinen von Athen" und „König Stephan", wohl auch die 7. Sinfonie in A-dur op. 92; 1813 wurde die 8. Sinfonie in F-dur op. 93 vollendet; 1814 folgten die Ouverture in C op. 115, die Kantate: „Der glorreiche Augenblick"; der Chor: „Ihr weisen Gründer"; Sonate für Klavier in E-moll op. 90, das Tongemälde: „Die Schlacht bei Vittoria", ursprünglich für Mälzls Panharmonikon 1813 komponiert u. a. m. In dieses Jahr fällt die Umarbeitung der Oper „Leonore", die nun endgültig den Titel „Fidelio" erhielt.

Dasselbe Jahr raubte ihm seinen treuen Freund und Gönner Karl von Lichnowsky. 1815 starb sein Bruder Karl; die Witwe desselben konnte sich mit dem Schwager, den der Verstorbene zum Vormund seines Söhnleins Karl ernannt hatte, nicht vertragen; Beethoven adoptierte den Neffen, und es begannen damit für ihn Verdrieſslichkeiten aller Art. Seine ganze Liebe schenkte er dem Kinde, aber an Verwickelungen und Unannehmlichkeiten, Undank und Enttäuschungen fehlte es nicht. Seine zunehmende Taubheit machte ihn immer einsamer und hilfloser; ebendamit wuchs das Miſstrauen gegen seine Umgebung, gegen die bewährtesten Freunde. Seine Werke bekommen etwas Vergeistigtes, Innerliches. Es folgen 1815: der Chorgesang: „Meeresstille und glückliche Fahrt" (Goethe gewidmet) op. 112, die Sonaten für Klavier und Violoncell in

C-dur, D-dur op. 102; 1816: „Der Liederkreis an die ferne Geliebte“, die Klaviersonate in A-dur op. 101 und einige Lieder; 1817: die D-dur-Fuge für 2 Violinen, 2 Bratschen, Violoncello op. 137, die Klaviersonate in B op. 106, 1820 und 1821 die Klaviersonaten in E-dur op. 109, in As-dur op. 110, in C-moll op. 111; 1822: die Bagatellen op. 119 und op. 126 u. a. Das gröfste aber, was er in diesen Jahren schuf, war die „Missa solemnis“, die er, wie Schindler erzählt, in einem Zustand „absoluter Erdenentrücktheit“ komponierte. „Vom Herzen möge es zum Herzen gehen“ — hat Beethoven selbst auf die Partitur geschrieben und in ihr das Bild eines faustischen Geistes wiedergegeben, der nicht nachläfst zu ringen, bis er Ruhe findet in Gott. — Noch folgen das Opferlied op. 121b, das Goethe'sche Bundeslied, die Ouverture „Die Weihe des Hauses“ op. 124; 1823: die Variationen über einen Walzer von Diabelli op. 120, das Rondo op. 129 („Wut über den verlorenen Groschen“) und im selben Jahre die neunte Sinfonie mit dem „Lied an die Freude“, das ihn schon in Bonn beschäftigt hatte, die vergeistigste unter seinen sinfonischen Schöpfungen, in der man sein künstlerisches Vermächtnis, das letzte Bekenntnis des Menschen und des Musikers hat erblicken wollen. Abgeschlossen hat der grofse Meister jedoch mit diesem gewaltigen Werke keineswegs. Er läfst noch jene tiefgründigen Streichquartette folgen, deren Verständnis sich erst der Gegenwart erschlossen hat: 1824 das in Es-dur op. 127, 1825 das in A-moll op. 132, sowie das in B-dur op. 130 mit der Fuge op. 133 als Schlufssatz, 1826 das in Cis-moll op. 131 und das in F-dur op. 135, dessen Schlufssatz der Meister mit der Überschrift „Der schwer gefafste Entschlufs“ bezeichnet hat, endlich einen neuen Schlufssatz zu dem Quartett in B-dur op. 130. Das sollte seine letzte Arbeit sein. Eine zehnte Sinfonie in C-moll, die er geplant hatte, kam über die Skizze nicht mehr hinaus. Allerlei Widerwärtigkeiten, besonders die Sorge um den Neffen hatten die letzten Jahre getrübt, ihn aber aufs neue den Wert der Freundschaft seines ältesten Jugendgenossen Stephan von Breuning erkennen lassen, der sich seiner und des Neffen treulich annahm und diesem in die militärische Laufbahn hineinhalf. Von einem vierteljährlichen Erholungsaufenthalt auf dem Gute seines Bruders Johann kam er krank nach

Wien zurück. Vom 2. Dezember an lag er zu Bette. Das Schwarzspanierhaus, darin er die Leidenstage verlebte, wurde das Ziel derer, die den Meister noch sehen wollten, darunter neben den Freunden ein F. Hiller, C. Kreutzer u. a. Zu einer Bauchfellentzündung traten die qualvollen Beängstigungen der Wassersucht. Am 26. März, ein viertel vor 6 Uhr abends entschlief der Meister, während ein heftiges Gewitter über die Stadt hinging. Am 29. März wurde er unter grofser Teilnahme der Bevölkerung auf dem Mähringer Friedhofe zur letzten Ruhe bestattet. Kein geringerer, als Grillparzer verfafste das letzte Abschiedswort, das der Schauspieler Anschütz sprach. Einen Rivalen hinterliefs er nicht. Der Erbe seiner Kunst wurde Deutschlands gröfster Liedermeister, von dem er auf dem Sterbelager noch bezeugt hatte: „Wahrlich, in dem Schubert lebt der göttliche Funke".

2. Beethoven war wesentlich Gemütsmensch; heftige, starke Leidenschaften bewegten ihn, die sich um so mehr in seinem inneren Leben geltend machten und dasselbe beherrschten, als er durch sein Gehörleiden auf die Einsamkeit angewiesen war und sich über das, was ihn wahrhaft bewegte, selten aussprechen konnte. Es ist bezeichnend, dafs der tiefere Kern seines Wesens fast nur in Briefen zu Tage kommt und dafs diese oft heftige Gefühlsausbrüche und Selbstanklagen enthalten, indem er sein thatsächliches, ungehöriges Benehmen rechtfertigen oder wieder gut machen will, sobald er zum Nachdenken über dasselbe gekommen ist und nicht mehr unmittelbar unter dem Drucke des finsteren Mifstrauens steht, das infolge der Taubheit sein Gemüt beherrschte. Zieht man nun aus dem Ungestüm seines Wesens alles das ab, was auf Rechnung seines körperlichen Leidens zu setzen ist, so erscheint Beethoven als eine starke Kraftnatur, stark im Lieben, stark im Hassen.

Dem entsprach auch die äufsere Erscheinung: „Denke dir einen Mann[1]) von etwa fünfzig Jahren, mehr noch kleiner als mittler, aber sehr kräftiger, stämmiger Natur, gedrängt, besonders von starkem Knochenbau — — — von vollem, rundem Gesicht, rote, gesunde Farbe, unruhige, leuchtende, ja bei fixiertem Blick fast stechende Augen; keine oder hastige

[1]) Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst* Bd. IV.

Bewegungen; im Ausdruck des Antlitzes, besonders des geist- und lebensvollen Auges, eine Mischung oder ein zuweilen augenblicklicher Wechsel von herzlichster Gutmütigkeit und von Scheu; in der ganzen Haltung jene Spannung, jenes unruhige, besorgte Lauschen des Tauben, der sehr lebhaft empfindet; jetzt ein froh hingeworfenes Wort, sogleich wieder ein Versinken in düsteres Schweigen; und zu alle dem, was der Betrachtende hinzubringt und was immerwährend mit hineinklingt: das ist der Mann, der Millionen nur Freude bringt, reine, geistige Freude". Er selbst nennt sich den „unbehilflichen Sohn Apollos".

Der innerste Kern dieser Kraftnatur war ein tiefes Sehnen nach Liebe und Ergänzung, wie sich das rührend und ergreifend in vielen seiner Briefe ausspricht. Über allen Wünschen des Herzens steht ihm aber doch zuletzt wieder seine künstlerische Mission. „Du darfst nicht Mensch sein, für dich nicht, nur für andere, für dich giebt's kein Glück mehr als in dir selbst, in deiner Kunst — o Gott, gieb mir Kraft, mich zu besiegen, mich darf ja nichts an das Leben fesseln!" (so im Tagebuch 1812).[1] Die innere Kraft äufsert sich aber auch in einem starken Selbstgefühl und in einem selbstbewufsten Künstlerstolz.

Als Künstler bezeichnet Beethoven ein hoher, echt germanischer Idealismus. Beethoven dachte von seiner Kunst so hoch, wie nur möglich. „Musik ist höhere Offenbarung, als alle Weisheit und Philosophie; sie ist der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeistert. Ich bin der Bachus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunken macht; wenn sie dann wieder nüchtern sind, dann haben sie allerlei gefischt, was sie mit auf's Trockene bringen". So läfst ihn Bettina sagen, und sicherlich hat sie die Worte nicht ganz aus der Luft gegriffen. Für Beethoven war die Musik eine ethische Macht; sie soll dem Manne „Feuer aus dem Geiste schlagen", meinte er selbst, und „wem seine Musik sich verständlich macht, der mufs frei werden von all dem Elend, womit andere sich schleppen". „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen — sie ist auch die meinige" — sagt er ein anderes mal.

[1]) Bei A. Thayer a. a. O. III, 229.

Diesem Idealismus entsprach der eiserne Fleifs, mit welchem Beethoven zeitlebens an sich selbst gearbeitet und gebildet hat, um in seiner Kunst das Höchste leisten zu können. Er besafs nicht die Unmittelbarkeit der musikalischen Empfindung, wie Mozart, dem sich jede äufsere Auregung sofort in Musik umsetzte. Beethoven mufste tiefer bohren, mufste die Ideen, die ihm zuströmten, tiefor aus dem Innern hervorholen, deshalb erst in den Kern seiner Individualität aufnehmen und verarbeiten, sie gowissermafsen in sich erleben. Er ist ausgesprochener Individualist, wie aufser ihm nur Johann Sebastian Bach. Sein Geist bedurfte daher der Anfrischung und Befruchtung durch die Berührung mit anderen gewaltigen Individualitäten. Shakespeare war neben Homer sein „poète de prédilection", dessen Gestalten seine musikalische Phantasie am meisten zum Schaffen anregten und in ihm die grofsartigen Entwürfe weckten. Klopstock war unter den Deutschen sein Liebling, bis er Goethe kennen lernte. „Goethe hat den Klopstock bei mir tod gemacht. Sie wundern sich? Nun, lachen Sie? Aha, darüber, dafs ich den Klopstock gelesen habe! Ich habe mich Jahre lang mit ihm getragen, wenn ich spazieren ging, und sonst. Ei nun, verstanden hab ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum; er fängt auch gar zu weit von oben herunter an; immer Maestoso! Des-dur! Nicht? Aber er ist doch grofs und hebt die Seele (das wollte B.). Wo ich ihn nicht verstand, dann riet ich doch, so ungefähr. Wenn er nur nicht immer sterben wollte! das kömmt so wohl Zeit gonug! Nun, wenigstens klingt's immer gut. Aber der Goethe: der lebt, und wir alle sollen mitleben. Darum läfst er sich auch komponieren" (so läfst ihn Rochlitz sagen in der Unterhaltung mit Beethoven).

Mächtigo Anregung zum künstlerischen Gestalten bot ihm aufser den Dichtern der Umgang mit Mutter Natur; in ihr ist Ruhe, Wahrheit, Gesundheit. „Kein Mensch kann das Land so lieben, wie ich; geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall, den der Mensch giebt" — schrieb der Meister, der im Sommer das Marschieren durch die freie Gottesnatur zum Tagewerk rechnete. „Ist es doch, als wenn jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande Heilig! Heilig!" — „Allmächtiger im Walde, ich bin selig glücklich im Walde, jeder Baum spricht durch Dich! O Gott, welche Herrlichkeit in einer

solchen Waldgegend, — in den Höhen ist Ruhe, Ruhe — ihm zu dienen". —

Das unermüdliche Streben, alles tief aufzufassen, und vom innersten Kern der Individualität aus zu gestalten, machte Beethovens Entwickelungsgang zu einem ununterbrochenen mühsamen Ringen nach dem „Ziel, das er fühlt, aber nicht beschreiben kann". Immer wieder fängt er, ein echter Idealist und Individualist, von vorne an, um ein sicheres Urteil und den klaren künstlerischen Blick zu gewinnen. Seine Manuskripte beweisen, dafs er auch bei der einzelnen Arbeit im Meifseln und Verbessern sich nicht genug thun konnte. Die Musik genügte ihm nicht, wenn sie nur schön war: sie mufste Bedeutung haben, unmittelbares Zeugnis des Geistes, Lebensäufserung der Persönlichkeit, Offenbarung des tiefsten Innern, des ringenden Menschen sein. Es ist bezeichnend, dafs Beethoven sich mit der musikalischen Wiedergabe des Goethe'schen „Faust" trug. Daran wollte er sein bestes Können setzen, darin sein letztes Wort sprechen.

Aus dieser Sorgfalt, Strenge und Selbstzucht in der Arbeit erklärt es sich, dafs seine Musik im allgemeinen jener sonnigen, ruhigen Abgeklärtheit und leichten Grazie entbehrt, welche uns an Mozarts, den Zauber der unmittelbarsten Natürlichkeit tragenden Werken entzückt und gefangen nimmt. Dafür finden wir bei Beethoven eine Tiefe, Gedrungenheit und Vollwichtigkeit der musikalischen Gedanken, wie er sie nur noch mit dem alten Bach teilt, eine Kraft, Saftigkeit und Sprechsamkeit der Melodie und eine eherne Logik in der thematischen Arbeit, welche, schon technisch angesehen, der Musik etwas Männliches, Stählernes verleiht. Da ist auch nirgends eine Spur von Phrase, da ist kein auch noch so kleines Sätzchen, das auch anders lauten oder wegbleiben könnte: es ist das Ganze ein wohlgegliederter Bau, in dem kein Stein fehlen darf und jeder einzelne auf dem rechten, ihm allein zukommenden Platze sitzt, dabei alles ursprünglich, persönlich, Abdruck und Aussprache der Individualität.

Damit hängt es zusammen, dafs Beethoven in den Tönen und Tongestalten vielfach etwas Bestimmtes auszudrücken bestrebt ist oder nach einer idealen Vorstellung schafft. Die Überschriften, welche er vielen seiner Werke vorsetzte, beweisen das. Die Eroica soll das Andenken eines Helden

feiern; die wundersam mystische Kanzonetta für Streichquartett trägt die Überschrift: „Heiliger Dankgesang eines Genesenen“; von der C-moll-Sinfonie sagte Beethoven selbst: „So klopft das Schicksal an die Pforten“. Ein anderes mal äufserte er, dafs er beim Komponieren ein Gemälde innerlich vor sich habe.

Schon im Breuning'schen Hause liebte es Beethoven, bestimmte Persönlichkeiten durch sein Spiel musikalisch zu zeichnen. Gleichwohl geben bei ihm die in den Überschriften angedeuteten poetischen Ideen nur den Punkt an, von welchem die schaffende musikalische Phantasie ausgeht, die ihre grofsen Gestaltungen ganz aus dem eigenen Reichtum nimmt, bildet, verbindet, beeinflufst durch den poetischen Vorwurf, aber nicht im einzelnen durch denselben bestimmt oder geleitet.

Beethovens Musik giebt nichts weniger, als eine objektive Abschilderung oder scharfe Nachzeichnung von bestimmten, in den Überschriften angedeuteten Vorgängen oder Gegenständen. Diese bezeichnen nur die Richtung, welche sein musikalischer Gedankenflug nimmt, die Grundfarbe, die das ganze Bild beherrscht, das ideale Schema, nach welchem die musikalische Phantasie ihre Gestaltungen aufruft, ordnet, vorbeiführt. Es ist bei Beethoven immer der ganze Mensch in dichterischer Thätigkeit, nicht blofs der musikalische; was den Menschen im Innersten bewegt, will er in die Tongestalten hineinlegen; die Last, die im Innersten ihn drückt, will er ablösen im künstlerischen Formen und Gestalten, sich davon befreien, indem er sie sich objektiv macht.[1]) Die Form, in welcher er das allein vermag, ist die des spezifisch musikalischen Gestaltens; dieses selbst steht aber so immer im Zusammenhang mit einem andersartigen, nicht spezifisch musikalischen Gedankenflug: daher steht die musikalische Phantasie stets in Berührung mit der allgemein dichtenden, empfängt von ihr den Anstofs, die Richtung und das ideale Schema; aber sie schafft durchaus mit eigenen Mitteln, redet durchaus die eigene Sprache, borgt nicht von der Poesie.

So sind es nicht poetische Bilder oder bestimmte poetische

---

[1]) Bezeichnend hierfür ist der letzte Satz des F-dur-Quartetts op. 135 („Der schwer gefafste Entschlufs“ S. 426), dessen Hauptthemen Beethoven mit den Worten charakterisiert: „Mufs es sein? — Es mufs sein.“

Gestalten, Gedanken oder Ideen, welche in Beethovens Musik — objektiv angesehen — gleichsam verkörpert wären und durch die Töne hindurch von dem Hörer müfsten erraten werden: was aus diesen Klängen uns entgegentritt, ist stets Beethoven selbst, seine im Innersten bewegte, reiche Individualität. Was uns die grofsartigen Tongestalten offenbaren, ist der allezeit aus dem Vollen schöpfende, aus der Tiefe des Innern alles hervorholende, auf das höchste Ideal gerichtete Geist, der nichts obenhin berührt, weil ihn selbst alles in dem Mittelpunkt seines Ichs erfafst, der, weil ihm selber das künstlerische Schaffen zur ethischen Selbstbefreiung wird, alles, was er gestaltet oder als gestaltungswürdig ergreift, unter dem idealen Schema des Kampfes und Sieges schaut. Das ist denn auch in letzter Beziehung der poetische Grundgedanke, der alle seine Schöpfungen beherrscht. Beethoven selbst liebt es, diesen tragischen Grundgedanken, welcher ja der seines eigenen inneren Lebens war, als „den Kampf mit dem Schicksal" zu bezeichnen.

Der Kampf mit dem feindlichen finsteren Element, das Ringen nach Licht und Sieg bildet das ideale Schema, nach welchem in erster Linie der breite Strom der sinfonischen Massenbewegung sich ordnet. Das Prinzip des Gegensatzes, welches das Wesen der Instrumentalmusik bildet, wird daher aufs höchste gesteigert. Die thematischen Bildungen und Gegenbildungen gewinnen so sehr an Massigkeit und Kraft, dafs sie für die aufnehmende Phantasie zu förmlichen Gestalten werden, die miteinander ringen. Unwillkürlich wird das Spiel der schroffen musikalischen Gegensätze zum Bilde des Kampfes mit den finsteren Gewalten, die dem Menschengemüte die Freiheit und den frohen Aufblick rauben, bis der Mensch sie bannt durch die siegende Kraft des Geistes.

Wir begreifen es völlig, dafs eine Zeit, wie die Beethovens, aus diesen hohen Klängen den Widerhall der grofsen Kämpfe heraushörte, welche die Welt erfüllten, und dafs sie darin die geheimnisvolle Offenbarung ahnte, nach welcher die echten Geister rangen, dafs er für sie der Prophet in Tönen geworden ist, wie vorher und seither noch keiner.

In den neun Sinfonien, die zusammen ein wahres Schicksalsepos ohne Worte darstellen, tritt der angedeutete Grundgedanke (als ideales Schema) immer deutlicher und

greifbarer heraus, weniger noch in der „klaren, feurig strömenden“ ersten (C-dur, op. 21, 1799), die den Stempel eines durch sein Schaffen und schöpferisches Ordnen freudig gehobenen Geistes trägt, mehr schon in der zweiten (D-dur, op. 36, 1802), im Wechsel der Gegensätze schon schrofferen, aber im Ganzen festlich und prächtig gehaltenen, noch mehr in der männlichen, fest gefügten, in satte Farben getauchten vierten (B-dur op. 60, 1806), am prägnantesten und ergreifendsten in der grofsen Schicksalssinfonie (C-moll op. 67, 1807).

Die dritte Sinfonie (Es-dur, op. 56, 1803, „Eroica“) gestaltet den Grundgedanken unter Anlehnung an das Bild eines grofsen, idealen Helden, der durch Kampf und Todesnacht hindurch zur Unsterblichkeit aufsteigt. Die siebente (A-dur, op. 92) komponiert 1812, aufgeführt im Befreiungsjahr 1813, bot sich mit ihren festlichen Klängen recht als eine freudige, hoheitvolle Feier des durch heifsen Kampf gewonnenen Sieges dar. In der neunten Sinfonie tritt uns wieder Beethoven selbst nahe im verzweifelten Ringen nach innerer Befreiung: die Lösung aller Rätsel und damit die höchste seligste Freude giebt ihm das Evangelium der Humanität, so wie es jener Zeit auf der Zunge lag und die edlen Geister der Zeit es verkündigt hatten. Allzuviel wird man in diese vergeistigte Schöpfung nicht hineinsymbolisieren dürfen, wenn man Beethoven nicht Unrecht thun will. Der von den Menschen ausgeschlossene, verkannte „Misanthrop“ verkündigt in ergreifenden, einfachen Klängen die Lösung, die sein liebebedürftiges Herz gefunden hat, in der alle Menschen umfassenden Liebe. Vom künstlerischen Standpunkte aus hat er selbst nach Czerny's Mitteilung später den Chor-Abschlufs für einen Mifsgriff erklärt.

Die sechste (F-dur, op. 68, 1808), die Pastoralsinfonie, führt den Grundgedanken unter Anlehnung an das Bild eines Spazierganges aus. Sie ist die musikalische Feier jenes sympathischen Widerhalls, welchen die Natur in ihrer Gröfse und Hoheit, in ihrem heiligen Frieden und in ihren tobenden Stürmen dem Menschengemüte zurückgiebt, jener Sympathie, welche freilich der Mensch in die Natur und in ihre Laute erst hineinträgt, die aber der Natur jene heilende und ethisch befreiende Kraft verleiht, durch die das kranke Gemüt gesundet, welches sich in ihren mütterlichen Schofs flüchtet (s. S. 56).

Die achte Sinfonie (F-dur, op. 93, 1812) endlich dürfte als

die humoristische Ausführung des tragischen Gedankens anzusehen sein.

Im engen Rahmen des Streichquartetts, des Duos, Trios oder der einfachen Klaviersonate tritt uns dasselbe ideale Schema entgegen und mit ihm Beethovens Wesen selbst. Die Gehaltsfülle drängt die Form in die Breite, die Gegensätze werden auch hier vollwichtiger, die Farben satter, die Harmonien voller, die Melodien saftiger, als bei Haydn und Mozart. Beethoven will auch in diesen Schöpfungen sich aussprechen, während jene in erster Linie Musik machen wollten.

Ganz besondere Kraft und Tiefe entfaltet Beethoven, weil er eben die ganze, volle, empfindungsschwere Individualität in die Töne legt, im lyrischen Liede. Mit den Liedern „An die ferne Geliebte" weist er hinaus auf die spätere Entwickelung, die ihn wohl in der Virtuosität detaillierter musikalischer Charakteristik überholt, aber an Empfindungsschwere und Gedrungenheit des Ausdrucks, wie an seelenvoller Innigkeit nicht erreicht hat.

Für die Oper fehlt Beethoven die leichte Beweglichkeit des Dramatikers. Jeder Ton ist aus dem Herzen geholt, die Musik wirkt mehr um der inneren Dramatik, wenn man so sagen darf, um der ergreifenden Wahrheit und wunderbaren Idealität willen, wahrhaft überwältigend. „Fidelio" ist eine specifisch deutsche Oper. Beethoven selbst ist es, der sich in die Handlung mit der ganzen Schwere seines Empfindens hineinlegt, in den vollquellenden Tönen aussingt.

Einem Künstlergeiste von so durchaus subjektivem Charakter, der die überkommene Form ganz nach seinem persönlichen Gedankengehalt und Gedankenzug frei und kühn ausgestaltet und umprägt, der die Form, je nachdem es der Geist giebt, auseinanderdrängt, wenn nicht ganz zersprengt, mochte verhältnismäfsig am wenigsten das Gebiet der Kirchenmusik zusagen. Der Kirchenstyl fordert von dem Komponisten eine strenge Unterordnung unter den Zweck des Kultus, welche eine so energisch sich vordrängende, ohne allzu zarte Rücksicht auf das konventionell Feststehende sich offenbarende Künstlerindividualität, wie die Beethovens, nur als eine die freie Bewegung hemmende Fessel empfinden konnte. Was Beethoven für die Kirche geschrieben hat, das trägt denn auch in besonderem Mafse den Stempel des Persönlichen und Sub-

jektiven. So bewundernswert diese Werke (Messe in C-dur Missa solemnis) unter dem rein musikalischen Gesichtspunkte, sind, unter welchem sie sich als Meisterwerke allerersten Ranges darstellen, so beredt sie ferner von der Wärme der religiösen Empfindung und der Tiefe der Andacht zeugen, welche Beethovens Geist beim Schaffen durchströmte, Kirchenwerke im strengen Sinne des Wortes sind sie nicht, es fehlt ihnen dazu die strenge Objektivität des eigentlichen Kirchenstyls; sie sind Denkmäler eines religiös gestimmten, nach der Lösung der höchsten Probleme mit aller Kraft und Inbrunst ringenden Menschengeistes. So ist es in der herrlichen Missa solemnis nicht die mütterliche Kirche, die durch die Töne zu dem Andächtigen redet und in den Tönen die Liebesthat des Erlösers feiert, sondern etwa ein „Faust“, dem der Glockenton und Ostergesang das Heimweh nach dem seligen, frommen Glauben der Kindheit weckt, der in schmerzlichem Ringen sich an die heiligen Worte anklammert, bis er darin Frieden und Licht findet. Mit einem Wort, es ist auch hier Beethoven, der sich selbst giebt: der aus den Kämpfen mit Zweifel und Unmut nach Frieden und Glauben ringende Mensch, der endlich in dem Mysterium, das die Kirche demütig und glaubensvoll feiert, die letzte und seligste Lösung aller Rätsel ahnt. Daraus erklärt sich die Unruhe, ja die oft stürmische Bewegtheit der Musik, welche wohl glühende Andacht atmet, aber wenig von der abgeklärten, seligen Ruhe verrät, mit welcher die Kirche oder die himmlische Gemeinde das Geheimnis der Erlösung in heiliger Anbetung feiert.

Auch die Gellert'schen „Geistlichen Lieder“ (voran das „Bufslied“), geben Zeugnis von dem religiösen Pathos, dem Beethoven durchaus nicht fremd war, wie denn berichtet wird, dafs er die Gewohnheit gehabt habe, in Augenblicken besonderer Bedrängnis durch Versuchungen oder Leiden kurze Gebete um Gottes Beistand niederzuschreiben. Ein tiefes Gefühl kindlicher Hingebung und festen Vertrauens auf Gottes Führung spricht aus seinen Briefen, wie aus seinem Verhalten im Leben; die Schranken der göttlichen Ordnungen sind ihm heilig gewesen, sein Dasein, seine Kraft, alles will er dem schulden, der ihm die herrliche Gabe der Musik geschenkt hat.[1]

[1] Vergl. Thayer a. a. O. III, S. 127 ff.

Fassen wir die einzelnen Züge unseres Bildes zusammen, so ist Beethovens Musik weder eine rein sinnliche, allein durch Schönheit des Klanges wirkende, noch aber eine symbolisch-moralisierende oder poetisch-spielende, sondern eine wahrhaft ethische: entsprungen aus dem Drange, mit ihren Mitteln das Höchste und Heiligste, das „Unaussprechliche" zu offenbaren, den Menschen im Mittelpunkt seines Wesens zu treffen und über das kleinliche Elend der Erde emporzuheben. So wirkt diese Musik auch auf uns ethisch, sie berührt uns nicht obenhin; sie erschüttert, um zu reinigen und zu beruhigen; sie erschüttert durch das aufrührerische, alle Saiten erklingen lassende Stürmen der Gegensätze, aber sie beruhigt durch die eherne Logik und den heiligen Geist, wodurch die Gegensätze gelöst und geklärt werden.

Da es die Eigentümlichkeit des deutschen Geistes ist, überall auf den Kern der Individualität zurückzugehen und immer aus dem tiefsten Grunde derselben zu schöpfen, so bezeichnet die in eminentem Sinne persönlich gehaltene Musik Beethovens die Rückwendung von dem Haydn-Mozart'schen Kosmopolitismus der Kunst zur germanischen Eigenart, welche die individuelle Originalität und den geistigen Gehalt in erster Linie betont, aber leicht darüber die Schönheit und Klarheit der Form aufser Auge läfst und schwerfällig wird. In Beethoven selbst, der auch in formeller Hinsicht stets mit energischer Strenge an sich gearbeitet hat, tritt uns das germanische Element entgegen im vollsten Einklang mit dem Gesetze der Schönheit. Wird er auch im Alter allzu erdenentrückt, allzu spiritualistisch — wirklich unschön wird er nie. — Erblicken wir in Mozart den Genius der Musik überhaupt, so mag man in Beethoven, dem nach Innen gekehrten, den der deutschen Musik erkennen. Liegt es nahe, Mozart mit Händel zu vergleichen, so erscheint Beethoven als der Erbe des ehrwürdigen Johann Sebastian Bach.

Dritter Haupt-Abschnitt.

Die Entwickelung der abendländisch-christlichen Musik vom Tode Beethovens bis zur Gegenwart.[1])

Übersicht. Mit den Klassikern ist die Führerschaft an die deutsche Tonkunst übergegangen. Diese weist nunmehr der Entwickelung die Bahn. Dabei sind es nicht Schulen, welche die Richtung bestimmen, sondern bedeutende Persönlichkeiten, ausgeprägte künstlerische Individualitäten, in welchen das deutsche Bewufstsein, die deutsche Auffassung von dem Wesen und der Aufgabe der Tonkunst in besonderer Stärke lebendig und nach besonderer Richtung hin wirksam

[1]) Quellen: A. B. Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts.* Leipzig. 1855. — M. Graf, *Deutsche Musik im neunzehnten Jahrhundert.* Berlin. 1898. — La Mara, *Musikalische Studienköpfe.* Leipzig. I, 1868, II, 1874, III, 1875. — E. Hanslick, *Konzerte, Komponisten und Virtuosen.* Berlin. 3. A 1896. (Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur. Abt. X). Ders., *Aus meinem Leben.* 2 Bände. ibid. Abt. XX. (1894). Ders., *Die moderne Oper* I. Th. ebenda Abt. I, Berlin 1875, 8. A. 1885; II. Th. (unter dem Titel: Musikalische Stationen) Abt. V, 1880; III. Teil (u. d. T.: Aus dem Opernleben der Gegenwart). ib. Abt. VIII, 3. A., 1885; IV. Teil (u. d. T.: Musikalisches Skizzenbuch). ib. Abt. XII, 1881; V. Teil (u. d. T.: Musikalisches und Litterarisches). ib. Abt. XV, 1888; VI. Teil (u. d. T.: Aus dem Tagebuch eines Musikers). ib. 3. A. 1892; VII. Teil (u. d. T.: Fünf Jahre Musik [1891—1895]). ib. 1896. Ders., *Suite,* Wien, o. J. — H. Ehrlich, *Modernes Musikleben.* ib. Abt. XXI, Berlin 1896. Ders., *Aus allen Tonarten.* Berlin. 1888. — H. Kretzschmar, *Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien.* Leipzig. 1881. (S. M. Vortr. No. 31, 32.) — M. Goldstein, *Öffentliche Musikpflege in Nordamerika.* Leipzig. 1880. (S. M. Vortr. No. 16.) — M. Röder, *Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien.* Leipzig. 1881. (S. M. Vortr. No. 25.)

ist. Von ihnen geht jedesmal die Losung des Fortschritts aus, sie führen die entscheidende Wendung herbei, an ihrer Person haftet dieselbe.

Nach deutscher Auffassung ist die Musik vorwiegend die Kunst der Selbstmitteilung des Geistes in tönend bewegten Formen (S. 260 ff.). Die deutsche Führung wird sich demgemäfs weniger in der Aufstellung und Durchsetzung völlig neuer Ideale und Formen geltend machen, als in der Umprägung der überkommenen nach deutschem Verständnis, in ihrer Vergeistigung, Vertiefung und Verinnerlichung im Sinne des deutschen Individualismus und Idealismus, also darin, dafs sie die Musik in allen ihren Zweigen und Gattungen mehr und mehr in den Dienst des Geistes, der Idee, des Gedankens stellt, ihre Formen zu Mitteln der persönlichen Selbstaussprache erhebt. Dies äufsert sich zunächst in der individualistischen Prägung der musikalischen Formsprache. Diese wird, je bedeutender und gewichtiger das ist, was jedesmal einer der führenden Geister zu sagen hat, desto persönlicher, und damit esoterischer, intimer. Der hochgesteigerte Individualismus lehnt sich nicht blofs gegen die hergebrachte Schablone, sondern gegen alles Konventionelle in der musikalischen Form und Ausdrucksweise auf. Er verlangt vom Künstler, dafs er Neues und Eigenes der Welt zu sagen habe und dafs er dieses Neue und Eigene in neuer und eigener Weise zu sagen wisse, dafs er seine eigene Sprache rede, vom Hörer, dafs er vor allem die Individualität des Künstlers in ihrer schöpferischen Eigenart, das in ihr vorhandene originale Geistesleben in seiner Ursprünglichkeit und Besonderheit zu erfassen, von hier aus die Sprache, die der Künstler redet, zu verstehen, die Form, die er sich bildet, zu begreifen sich bemühe. Die natürliche Folge dieses Individualismus ist ein einseitiger musikalischer Spiritualismus. Dieser zeigt sich darin, dafs die Musik instinktiv das Wort, den Gedanken, die Idee sucht, um die Tonform zu deuten, sie gerade in ihrer ausschliefslichen, spezifischen Beschaffenheit, in ihrer Singularität, zu erklären und zu rechtfertigen, und dem Hörer das Verständnis für ihren geistigen Inhalt, für das, was sie sagen will, zu erschliefsen. Der Einflufs des deutschen Geistes wird sich somit unter anderem in der Vorliebe für die mit dem Worte, mit der Dichtung verbundenen Tonformen offenbaren. Das

Lied nimmt einen Aufschwung, wie niemals seit dem 16. Jahrhundert. Die Oper, das musikalische Drama, rückt mehr, als für die gesunde Entwickelung der Musik heilsam ist, in den Mittelpunkt des Interesses. An der dramatischen Musik wird vielfach die Musik überhaupt orientiert, von ihr der Maſsstab der Beurteilung und Wertschätzung genommen, wie das Lied, so kommt die Oper unter deutscher Führung zu vorläufigem Abschluſs.

Damit, daſs die Musik vorwiegend zur Kunst der Selbstmitteilung wird und in den Dienst des Gedankens tritt, wird sie weit mehr, als dies bisher der Fall war, zur prophetischen Macht. Inniger, denn je, wird die wechselseitige Berührung zwischen Kunst und Leben und ihre gegenseitige Befruchtung: die Tonkunst folgt den Stimmungen und Strömungen der Zeit, und die gewaltigen Geistesbewegungen, welche die Zeit erschüttern, finden in ihren Schöpfungen getreuen Widerhall. Damit ändert sich die Stellung der Musik innerhalb des Geisteslebens der Zeit. Aus einer Angelegenheit der Bildungsaristokratie, der höheren Gesellschaftskreise, der geschulten musikalischen Kenner wird sie wieder, wie im 15. und 16. Jahrhundert, mehr und mehr zu einer Angelegenheit des Volkes; aus einem rein ästhetischen Genuſsmittel zu einem der vornehmsten Bildungs- und Erziehungsmittel (Hausmusik, Schulgesang); sie wird zur Volksmacht, zu einem Hebel der sozialen Erziehung (Volksgesang und Kirchengesang, Oratorienvereine, Kirchengesangvereine, Männergesangvereine, Volkschorvereine, Orchestervereine, Volkskonzerte u. s. f.). Die Folge ist auf der einen Seite eine merkliche Demokratisierung der Musik, die sich in der Herabstimmung ihrer Ideale und Ziele, in der Vergröberung und Verflachung ihrer Formsprache, in der Anpassung an den Geschmack der breiten Masse äuſsert; auf der anderen Seite die Steigerung des Bewuſstseins von dem Berufe, den die Tonkunst als die Priesterin des Volkes hat, also ein hoher Idealismus, ein wachsendes Verständnis für die ethische Bedeutung der Musik. Man wird sich immer mehr der schweren Verantwortung, die sie als Faktor des sittlichen und sozialen Lebens trägt, bewuſst und erinnert sich der ernsten Pflicht, die sich daraus ergiebt. Der musikalischen Erziehung wird ein Fleiſs und eine Aufmerksamkeit zugewendet, wie seit den Tagen Luthers nicht mehr. Es

ersteht ein Kunstdilettantismus, der sich auf alle Schichten des Volkes erstreckt und seine Bestimmung wie Berechtigung darin findet, dafs er das Volksleben verklärt, indem er dem Volke die reichen Schätze der Gedanken- und Geisteswelt erschliefst, welche der Genius des deutschen Volkes in den Schöpfungen seiner grofsen Tonmeister niedergelegt hat.

Diesem prophetischen Berufe der Tonkunst, wie er sich aus dem Idealismus der deutschen Kunstauffassung ergiebt, stünde der stark ausgeprägte Individualismus und der daraus sich ergebende einseitige Spiritualismus, der die deutsche Kunstübung charakterisiert, hindernd im Wege, fänden nicht beide ein heilsames Gegengewicht in dem Universalismus, der Richtung auf das allgemein Menschliche und allgemein Gültige, der einen hervorstechenden Zug des deutschen Geistes bildet. Der Deutsche, so zäh er die Eigenart behauptet, ist nicht blind gegen das Gute und Echte, das er bei anderen Nationen vorfindet. Es dient ihm zur Ergänzung und Bereicherung. Darum ist der Deutsche auch in der Tonkunst von jeher bei fremden Nationen in die Schule gegangen und hat deren Werke, oft mehr, als recht und heilsam war, auf sich wirken lassen. Auch jetzt, da er die Führung hat, ist dies der Fall. Aber was er von den Fremden sich wirklich aneignet, ist doch zuletzt nur das seinem Geiste verwandte, zur Ergänzung notwendige. Die zeitweilige Unterwerfung unter die Führung fremder, minderwertiger Geister, die bis zur Verleugnung der Eigenart, ja bis zur künstlerischen Selbstwegwerfung führt, erscheint hintennach doch nur als Kraftprobe des deutschen Genius, der sich in seinem Wesen neu erfafst und mit dem gestärkten Bewufstsein seiner Eigenart und Bestimmung die Führung wieder übernimmt. Der Individualismus sichert der deutschen Tonkunst die geistige Überlegenheit, der Universalismus sichert ihr das Verständnis und die Anerkennung aller, die Teilnahme der Gesamtheit an der von ihr geleiteten Entwickelung und die Wirkung auf die Gesamtheit.

Denn die Richtung auf das Allgemein-Menschliche und Allgemein-Gültige weist die Tonkunst von selbst auf die Bedingungen hin, unter denen sie sich allein allgemein verständlich machen und allen zugänglich erhalten kann, auf die Grundgesetze des musikalischen Schaffens, somit auf die Bedeutung der musikalischen Form überhaupt und auf die Be-

deutung der geschichtlich gewordenen, geschichtlich erprobten, der Gesamtheit geläufigen und verständlichen Form, als der internationalen musikalischen Weltsprache, insbesondere.

Wie der Individualismus der deutschen Tonkunst, bezw. der Tonkunst nach deutscher Auffassung, die **Romantik**, das Streben nach der Tiefe, das Zurücktauchen in den geheimnisvollen Grund der Seele, der Persönlichkeit der Einzelnen wie des Volkes, das Dringen auf Ursprünglichkeit und schöpferische Eigenart, erzeugt, so ruft der Universalismus im Zusammenhang mit dem Idealismus immer wieder den **Klassicismus** hervor, der die Tonkunst auf die Bedingungen ihrer sinnlichen Erscheinung, wie ihrer Allgemeinverständlichkeit hinweist. Er zieht dem überschäumenden Individualismus und dem einseitigen Spiritualismus, der die Tonkunst schliefslich auf einen engen Kreis von Eingeweihten, auf künstlerische Personalgemeinden einzuschränken droht, heilsame Grenzen, indem er auf Wahrung der musikalischen Form, der musikalischen Verkehrssprache, sowie auf Wahrung des Zusammenhangs mit der Vergangenheit dringt, der Tonkunst die allgemeine Verständlichkeit und den geschichtlichen Weitblick, somit den Charakter einer Weltkunst und die Bedeutung einer Geisteskunst sichert.

Romantik und Klassicismus bilden den kunstgeschichtlichen Gegensatz, innerhalb dessen die musikalische Entwickelung unter der Führung der Deutschen verläuft. In Wahrheit jedoch bilden beide keinen Gegensatz, sie sind vielmehr zwei Prinzipien, die einander fordern und ergänzen. In dem Mafse, als in einem Tonwerke beide Gegensätze zu harmonischem Ausgleich kommen, beide Prinzipien einander das Gleichgewicht halten, verdient dasselbe die Bezeichnung des in seiner Art Vollkommenen, des Klassischen im begrenzten Sinne des Wortes. Trägt auch die Musik als solche seit Beethovens Tod den Charakter des Epigonentums, so schliefst dies nicht aus, dafs sie einzelne Gattungen nicht nur über Beethoven hinaus wirklich weiter entwickelt, sondern zur klassischen Vollendung und Reife führt. Dies gilt vom **Liede**, dies gilt vom **Musikdrama** nach deutschem Begriff. Die Art des Ausgleiches jener beiden Prinzipien wird eine verschiedene sein, je nachdem es sich um Musik handelt, die rein durch sich selbst als Musik wirken will, oder um Musik, die sich ausdrücklich bescheidet, der Dichtung zu dienen. Das Urteil über die

relative Klassicität oder Mustergültigkeit einer Tonschöpfung wird wesentlich durch die künstlerische Absicht, den Zweck, den es sich setzt, mitbestimmt sein. und manches, was an einem Werke der reinen Musik zu verwerfen ist, an einem Werke der angewandten Musik billigen, wofern nur der spezielle dichterische Zweck es rechtfertigt. Denn wenn auch die Grundgesetze des musikalischen Schaffens in letzter Hinsicht für alle Gattungen der Musik dieselben sind, so erfährt doch ihre Anwendung da, wo die Musik nicht durch sich selbst als selbständige Kunst wirken, sondern mit ihrer Kraft und mit ihren Mitteln einer anderen Kunst dienen, beziehungsweise in Verbindung mit dieser ein neues Kunstwerk erzeugen will, eine gewisse Einschränkung; die Formgesetze beider müssen sich um des gemeinsamen Zweckes willen zwar niemals verleugnen, wohl aber gegenseitig bescheiden.

Die Gerechtigkeit des Urteils fordert darum, daſs wir zuerst die Entwickelung der Musik überhaupt in ihren Hauptströmungen und Wendepunkten verfolgen, die Entwickelung der mit der Poesie verbundenen besonderen Gattungen, die einen anderen Maſsstab der Beurteilung beanspruchen, hiervon getrennt behandeln.

Erstes Kapitel.

Der Entwickelungsgang der Musik nach dem Hingange Beethovens.

Übersicht. Als Beethovens Augen sich geschlossen hatten, war niemand da, der in sein Erbe hätte eintreten können. Der einzige, der den „göttlichen Funken“ in sich trug, Franz Schubert, stand schon an der Grenze seines kurzbemessenen Künstlerlaufes und folgte dem groſsen Meister kaum ein Jahr darauf im Tode. Seine Werke, die den Stempel, der schöpferischen Eingebung an sich tragen, schlieſsen ihn unmittelbar an die Klassiker an, und kennzeichnen ihn zugleich als den ersten und gröſsten der Romantiker. Die hinter dem Horizont verschwundene Sonne der klassischen Epoche leuchtet in ihnen nach, es ist eine neue Welt, welche die nochmals aufleuchtenden Strahlen beglänzen, eine Welt voll wundersamer Poesie, voll wunderbarer Farbenpracht, wie die Klassiker sie nicht geschaut haben.

Aber die Zeit, in der Schubert starb, schritt vorerst an ihm vorüber und über ihn hinwog. Sie verstand ja schon das Rauschen des Geistes, der in Beethovens monumentalen Tonschöpfungon, seinen Sinfonien, wohte, nicht mehr. Die grofsen Accente heroischen Empflndons waren ihr fremd geworden. Auf den gewaltigen Aufschwung der Geister am Eingang des Jahrhunderts war eine Zeit allgemeiner Erschlaffung gefolgt.

Kein Wunder, dafs sie dem Zauber einer Musik erlag, die keine Anstrengung des Geistes verlangte, wie Beethovens Prophetensprache, die an keine nationale Sympathien, an keine höhere Geistesbildung, an keino irgendwie ethische Disposition sich richtete, sondern nur erfreuen und zerstreuen, mit wohliger Tonflut den Jammer und Druck einer kleinlichen Zeit wegspülen wollte, die sich darauf beschränkte, das Tonschöne in sprudelnder Frische zu anmutvoller Erscheinung zu bringen, der Musik Rossini's.

Gegen die Weltherrschaft des Italieners erhebt sich das nationale Selbstgefühl, gegen den leichtblütigen Naturalismus seiner Sirenenklänge der ethische Ernst der deutschen Kunstauffassung zunächst in den Meistern, die sich berufen wufsten, der Nachwelt die Ideale der klassischen Periode zu vererben. In Haydn, Mozart, dem Beethoven der früheren Periode, erschienen sie verwirklicht. Dem Geistesfluge des späteren Beethoven vermochte man nicht mehr zu folgen.

In dem schönen Ebenmafs des musikalischen Gedanken-Ausdrucks, in dem Adel der organisch-gegliederten Form, in der Gediegenheit der Gedanken, in der strengen Folgerichtigkeit der Gedankenentwickelung, in der Gründlichkeit der thematischen Arbeit erkannte man die wesentlichen Bedingungen der Klassicität, erblickte man das, was die Vorzüge deutscher Kunst ausmache, und worauf es vor allem ankomme. In der einseitigen Opposition gegen die naive Ursprünglichkeit und Frische des Naturalismus vergafs man freilich nur allzuleicht, dafs es die Kraft und das Gewicht der Gedanken ist, was die Form adelt und bestimmt, dafs gerade dem Deutschen die Form nur das Mittel ist, die bewegte Innerlichkeit mitzuteilen. Die Wertschätzung der Form wurde zur Überschätzung, der Klassicismus führte zum Schematismus und Formalismus.

Gegen diesen erhebt sich die Romantik. Der Inhalt, der Geist, der Gedanke ist es, der die Form bedingt. Dafs die

Tonkunst etwas Gewichtiges zu sagen habe, das der musikalischen Aussprache wert sei, dafs das, was sie zu sagen habe, aus der Fülle des deutschen Eigenlebens quelle, ein Eigenes, Ursprüngliches sei, dafs sie es ausspreche in der Form, die der Inhalt fordere, nicht mehr sage, als was sie sagen wolle, aber auch nicht weniger, das sind die Gedanken, welche die älteren Romantiker zur Geltung bringen. Ihre Propheten sind Beethoven, der spätere, der aus der Vergessenheit gerissene Schubert, der aus jahrhundertlangem Schlaf erweckte Vater aller Romantik, Johann Sebastian Bach. An diesem aber teilt sich die Schar der Romantiker.

Mendelssohn, der den alten Bach erweckt hatte, weist die deutsche Künstlerwelt mit seinen Werken hin auf die Bedeutung der organisch-gegliederten Form als der Grundbedingung musikalischer Gedankenäufserung und Gestaltung. Durch ihn ersteht ein romantischer Klassicismus, dessen einseitige Pflege abermals zum Schematismus und damit zur Verflachung zu führen droht und eben dadurch der Romantik einen neuen Anstofs giebt. Die deutsche Strömung in ihr läfst sich durch ihn daran mahnen, dafs die Tonkunst nach deutschem Verständnis zwar Selbstmitteilung, Geistessprache und Geisteswirkung sein soll, aber das nur sein kann in artikulierter Tonsprache, in organischer, musikalischer Form, und der letzte ihrer Führer, auf den ihr gröfster Vertreter, Robert Schumann, noch prophetisch hingewiesen hatte, Johannes Brahms, lenkt, indem er romantische Ideenfülle mit männlich strenger Formzucht verbindet, wieder in die Richtung auf die Klassiker, besonders Haydn und Beethoven, ein.

Eine zweite Gruppe schreitet über die von der deutschen Romantik der reinen Musik gezogene Grenze hinaus und setzt die Tonkunst zum blofsen Mittel des Gedankenausdrucks herab, die musikalische Formensprache in eine poetische Zeichensprache um. Ihre Führer sind der Franzose Hector Berlioz und der Ungar Franz Liszt. Die Musik wird unter ihren Händen zur Dichtung ohne Worte, zur Darstellung einer gedachten oder vorgestellten Handlung, ganz nur dem verständlich, der das deutende Wort, die gedachte Idee, die vorgestellte Handlung kennt.

Erster Abschnitt.

Der Klassicismus.

1. Die Wiener Tonschule.

Die Gruppe von Musikern, welche wir unter diesem Namen zusammenfassen, hat das gemeinsam, dafs Haydn und Mozart die Ideale sind, denen sie folgen. Beethoven, bewundert und angestaunt von allen Ernsteren und tiefer Angelegten, bleibt selbst der gröfseren Masse der Fachmusiker noch fremd. Nur die früheren, durch sonnige Klarheit und Anmut der Form an Mozart gemahnenden Werke finden die allgemeine Anerkennung und das rechte, warme Verständnis; der spätere Beethoven, der Schöpfer der neunten Sinfonie und der letzten Streichquartette, bleibt unverstanden.

An Haydn schliefsen wir zunächst seinen Bruder Johann Michael Haydn an. Derselbe, geb. den 14. September 1737 zu Rohrau, war 1745—1755 Kapellknabe am Stephansdome zu Wien, wurde 1757 bischöflicher Kapellmeister in Grofswardein (Ungarn), 1762 erzbischöflicher Orchesterdirektor zu Salzburg, später Konzertmeister und Organist am Dom, und blieb in dieser Stellung bis zu seinem am 10. August 1806 erfolgten Tode. In der Instrumental-Komposition stand er hinter seinem berühmten Bruder zurück, wiewohl auch seine Instrumentalwerke (30 Sinfonien, Streichquartette etc.) sehr beachtenswert sind. Auf dem Gebiete der Kirchenmusik nimmt er trotz des modernen weichen Tons seiner Werke (24 lateinische, 4 deutsche Messen, viele Offertorien, Gradualien, Responsorien u. s. w.) einen ehrenvollen Platz ein. Sein Nachfolger als bischöflicher Kapellmeister in Grofswardein war der als Instrumentalkomponist nahe an Haydn heranreichende Karl Ditters von Dittersdorf,[1]) einer der hervorragendsten Vertreter der deutschen komischen Oper vor Mozart (s. S. 356). Geboren am 2. November 1739 in Wien, erhielt er frühe schon tüchtigen Unterricht auf der Violine, wurde Page bei dem Prinzen Joseph von Hildburghausen, der ihm allen Vorschub für sein künstlerisches Fortkommen leistete, 1762 Kapellmeister in Grofswardein, 1769 Kapellmeister, zugleich Forstmeister,

[1]) Selbstbiographie, herausgegeben von Spazier. 1801.

später Landeshauptmann in Freienwalde im Dienste des Fürstbischofs von Breslau, Grafen von Schaffgotsch, erhielt 1770 den päpstlichen Orden vom goldenen Sporn, 1773 vom Kaiser den Adelsbrief. 1795 starb der Fürstbischof, Dittersdorf wurde pensioniert und fand, krank und gebrechlich geworden, noch eine freundliche Zuflucht bei dem Freiherrn von Stillfried, der ihn mit seiner ganzen Familie in seinem Schlosse Rothlhotta bei Neuhaus aufnahm, wo der müde gewordene Künstler am 31. Oktober 1799 starb. Unter seinen Werken (Oratorien: „Esther“, „Isaak“, „Davide“, „Hiob“; 28 Opern, unter welchen von besonderer Wirkung sind: „Doktor und Apotheker“, „Hieronymus Knicker“; 15 Sinfonien auf Ovids Metamorphosen (1785), über 80 weitere Sinfonien.[1]) 6 Streichquartette, Streichtrios u. s. f.) findet sich vieles, was der Erhaltung wert wäre und heute noch Herz und Geist erfreuen würde. Insbesondere verdienen seine Streichquartette, die sich durch saubere, feine Arbeit, anmutende Frische und Gesangsreichtum auszeichnen, keineswegs das Los der Vergessenheit, dem sie verfallen sind.

Unter J. Haydns Schülern ist in erster Linie Ignaz Joseph Pleyel zu erwähnen, geb. 1. Juni 1757 zu Ruppertsthal bei Wien als das 24. Kind eines Schulmeisters, erst Schüler von Vanhall[2]) in Wien, dann auf Verwendung des Grafen Erdödy von Haydn, nach einer Studienreise, die ihn hauptsächlich nach Italien führte und dort 4 Jahre fesselte, wurde er 1783 stellvertretender, seit 1789 erster Kapellmeister am Münster in Strafsburg i. E. Die Revolution hob die Stelle auf. 1792 kam er nach London, wo seine Sinfonien mit denen Haydns rivalisierten. 1795 liefs er sich in Paris nieder, gründete eine Musikalienhandlung und eine Pianofortefabrik und starb am 14. November 1831 auf seinem Landgut bei Paris. Seine Werke für Orchester und Kammermusik beherrschten längere Zeit den Musikalienmarkt. Sie zeichnen sich durch gefällige, saubere Arbeit, ansprechende Melodik und Leichtigkeit der Ausführung aus, ermangeln aber der Ursprünglichkeit und Frische der Erfindung; für das heutige Geschlecht haben sie etwas Hausbackenes und Philisterhaftes.

[1]) Vergl. V. Schr. f. M. G. V, 584, 586.
[2]) Vergl. V. Schr. f. M. W. V, 584.

Ähnlich ist es bei Rosetti und Wranitzky, welche beide zwar nicht Schüler Haydns im eigentlichen Sinne waren, aber doch als Jünger seines Geistes bezeichnet werden dürfen, sofern sie unter Haydn im Esterhazy'schen Orchester mitwirkten und so in lebendiger Fühlung mit Haydns Musik standen. Rosetti schrieb 3 Sinfonien, 6 Streichquartette, 6 Violinduette und 2 Oratorien, und starb als Kapellmeister des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin zu Ludwigslust 30. Juni 1792. Paul Wranitzky, geboren 30. Dezember 1756 zu Neureisch in Mähren, Violinist in der Esterhazy'schen Kapelle unter Haydn, dann seit 1785 im Hofopern-Orchester zu Wien, † 28. September 1808, und Anton W., Kapellmeister des Fürsten Lobkowitz, waren überaus fruchtbare Tonsetzer, namentlich auf dem Gebiete des Streichquartetts; auch ihnen eignet Haydns Sauberkeit und Korrektheit der Arbeit, mangelt aber Haydns geniale Erfindungskraft. Unter Haydns Schülern wären noch zu erwähnen: Niemecz, Bibliothekar bei Esterhazy, Johann Georg Distler (später Konzertmeister in Stuttgart), dessen Streichquartette in 6 Jahren 6 Auflagen erlebten, sowie der Harfenvirtuose Krumpholz und der Cellovirtuose Kraft, welche für ihre Instrumente Tüchtiges komponierten. Endlich wäre der um Haydn sich gruppierenden Reihe von Tonsetzern anzuschliefsen Adalbert Gyrowetz, geb. 19. Februar 1763 zu Budweis, der seine musikalische Laufbahn in Wien, wohin er als Sekretär des Grafen Fünfkirchen gekommen war, eröffnete, dann mehrere Jahre auf Reisen in Italien (Neapel, Mailand), Paris, London, zubrachte, sich jedoch bleibend in Wien niederliefs (Hofkapellmeister 1804—1831) und am 19. März 1850 starb, nachdem seine Werke längst aus der Mode gekommen waren. Von seinen 30 Opern („Der Augenarzt", „Agnes Sorel"), 19 Messen, zahlreichen (über 60) Sinfonien und Streichquartetten (über 60) und massenhaften kleineren Sachen wissen nur wenige Liebhaber älterer Musik noch etwas; sie sind rasch gearbeitet, von gefälliger Form, aber ohne charakteristisches Gepräge, ohne tiefere Bedeutung.

Erscheint bei den Tonsetzern, die sich um Haydn gruppieren, die Violine, beziehungsweise das Streichquartett als das herrschende Element in der Komposition, so gewinnt bei den Musikern, welche sich geistig mehr an Mozart, als an Haydn anschliefsen, das Klavier hervorragende Bedeutung.

Unter allen ragt Mozarts Schüler hervor: Johann Nepomuk Hummel,[1]) geboren am 14. November 1778 zu Prefsburg als Sohn des Musikmeisters am Militärstift zu Wartberg, späteren Theater-Kapellmeisters in Wien, wo der junge Hummel Mozarts Interesse erregte und zwei Jahre hindurch seinen Unterricht genofs, 1804—11 Kapellmeister des Fürsten Esterhazy, dann, nachdem er einige Jahre privatisiert hatte, Hofkapellmeister in Stuttgart bis 1819, von 1820 an in Weimar, wo er am 17. Oktober 1837 starb. Er ist von Mozarts, ja auch Beethovens Geist nicht ganz unberührt geblieben. Zwar ruhte seine Bedeutung hauptsächlich im brillanten Pianofortespiel, und er ist darin der Vater der modernen Klavierschule („Anweisung zum Pianofortespiel 1828"). Aber auch als Komponist (Messen in E-moll, H-moll, D-dur; verschiedene Opern, Kantaten; 7 Konzerte für Klavier darunter am bekanntesten die in A-moll, H-moll, As-dur, Fantasie; Septett u. a.) verrät er zumal auf dem Gebiete der konzertierenden Kammermusik klassischen Geist, wenngleich vielfach das virtuose Formen- und Passagenspiel sich etwas zu sehr geltend macht, und der Glanz des Figurenwerks zuweilen einen Mangel an tieferem musikalischem Goldgehalt verdecken mufs.

Eine hervorragende Stelle in dem Musikleben der Haydn-Mozart'schen und Beethoven'schen Epoche nimmt als der bedeutendste Kompositionslehrer Johann Georg Albrechtsberger ein (geb. 3. Febr. 1736 zu Klosterneuburg, † 7. März 1809 in Wien), zuletzt Hoforganist und Domkapellmeister am Stephansdom. Er ist auf allen Gebieten der Musik schaffend thätig gewesen aber seine Bedeutung liegt hauptsächlich in seiner Lehrthätigkeit („Generalbafsschule"). Unter seinen Schülern, zu denen auch Beethoven gehörte, nennen wir hier Ignaz Moscheles, geboren 30. Mai 1794 zu Prag, der zuerst ein Schüler von Dionys Weber war, mit 14 Jahren schon öffentlich auftrat, in Wien unter Albrechtsberger und Salieri studierte und mit Beethoven in freundliche Beziehungen trat, nach verschiedenen Kunstreisen sich 1821 in London niederliefs, dann 1846 an dem von Mendelssohn gegründeten Konservatorium zu Leipzig eintrat, dem er in

---

[1]) C. Montag, *Nekrolog* s. Neue Zeitschrift für Musik 1887. — K. Richter, ib. 1888.

seiner Person die Tradition der klassischen Zeit vererbte. Er starb daselbst am 10. März 1870. Auch er ist in erster Linie der Meister im Pianofortespiel und seine besten Werke (8 Konzerte, besonders das in G moll, Etuden, Trios, Sextuor u. a.) sind aufs engste mit dem Klavier verwachsen; sie verraten den Virtuosen, die stark hervortretende Reflexion ist auf den Glanz der Tongebung gerichtet, aber der strenge Ernst der klassischen Schule beseelt ihn durch und durch. Überall ist es ihm um die Sache, um die hohe Kunst selbst zu thun; auch wo er zwischen den Klassikern und den Romantikern vermitteln will, bleibt er der vom klassischen Geiste genährte Meister. Unvergessen ist seine Wirksamkeit in Leipzig. Seinen „Studien“ (24 études)[1]) kommt in der Klavierlitteratur bleibende Bedeutung zu.

Dagegen leben die Klaviervirtuosen, welche es einst wagen durften, mit Beethoven zu rivalisieren, kaum noch dem Namen nach fort, während ihre Werke verklungen sind: es sind dies Joseph Wölfl, Schüler von Leopold Mozart, geb. 1772 zu Salzburg, † 21. Mai 1812 in London und Daniel Steibelt, geb. 1765 in Berlin, der nach einem unruhigen, haltlosen Wanderleben am 20. Sept. 1823 zu St. Petersburg starb. Von seinen zahlreichen Werken haben die „Etuden“ bleibenden Wert.

Mozarts Nachfolger als kaiserlicher Hofkomponist, wenn freilich keineswegs der Erbe von Mozarts Geist, war Leopold Anton Kotzeluch (Kozeluch), geb. 9. Dez. 1752 zu Wellwarn in Böhmen, ursprünglich Jurist, dann fleifsiger Komponist von Balletmusik, Musiklehrer der Erzherzogin Elisabeth in Wien seit 1778, † 7. Mai 1818 daselbst. Von seinen sehr zahlreichen Werken für das Theater, für Orchester- und Kammermusik hat sich wenig in der Gunst des Publikums erhalten; von Zeit zu Zeit werden seine sehr gefällig gearbeiteten melodienreichen Klaviertrios noch aufgelegt.

Beethovens eigenstes Wesen vererbte sich auch auf seine Schüler im engeren Sinne nicht. Ferdinand Ries, geb. 29. Nov. 1783 (84?) in Bonn, † 13. Januar 1838 zu Frankfurt a. M., war ein hervorragender Pianist und Dirigent, während von seinen überaus zahlreichen Kompositionen, welche

[1]) S. V. Schr. f. M. W. V, 216.

sich auf alle Gebiete der Musik verteilen, weniges über das Niveau des Tüchtigen hervorragt. Karl Czerny (geb. 20. Februar 1791 in Wien, † 15. Juli 1857), der einige Zeit Beethovens Unterricht genofs, hat bleibende Bedeutung weniger durch seine massenhaften Kompositionen, als durch seine Wirksamkeit als Klavierpädagoge (Lehrer von Liszt) erlangt („Schule der Geläufigkeit"). Ähnlich ist es mit Franz Xaver Chwatal, geb. 19. Juni 1808 zu Rumburg in Böhmen, † 24. Juni 1879 in Elmen. Geistig, wenn auch ohne äufseren Zusammenhang, gehört zu der klassischen Schule ferner

2. Muzio Clementi,[1]) als Komponist der typische Vertreter der Klaviersonate, die sich bei ihm in ihrer präzisesten, prägnantesten und saubersten Ausgestaltung vorfindet, als Klaviervirtuose Mozarts Rivale, als Klavier- und Kompositionslehrer wieder seinerseits das Haupt einer Schule, welche die Traditionen der klassischen Schule auf den Vertreter des modernen Klassicismus Mendelssohn vererbte, sofern dieser ein Schüler Ludwig Bergers war, eines der bedeutendsten Jünger Clementi's. Clementi, geb. 1752 in Rom als Sohn eines Silberarbeiters, zeigte schon als Knabe von 7 Jahren bedeutendes Talent für Musik, versah mit 9 Jahren Organistendienst, komponierte mit 14 Jahren eine Messe, welche die Aufmerksamkeit des Engländers Bedford auf ihn zog. Derselbe nahm den Knaben nach England, wo Clementi seine zweite Heimat fand. Gleich bei seinem ersten Auftreten errang er einen durchschlagenden Erfolg (1770). Seine Reisen führten ihn 1781 nach Wien, wo er vor Joseph II. mit Mozart einen musikalischen Wettstreit zu bestehen hatte, der jedoch unentschieden blieb,[2]) nach Paris 1785, Berlin, Petersburg. Sein bedeutendstes Werk aufser 106 Sonaten (darunter 46 mit Violinbegleitung), die in der That Muster der Gattung sind, weniger bedeutend durch Tiefe und Gröfse der Gedanken, als durch Reinlichkeit der Faktur und ebenmäfsige, fliefsende Entwickelung, ist sein Etudenwerk: „Gradus ad parnassum". Seit 1810 blieb er in London, wo er sich an einem Musikverlag und Pianofortegeschäft beteiligte. Er starb am 9. (10?) März 1832 zu Evesham bei London. — Sein bedeutendster

1) W. H. Riehl, a. a. O. II, 229.
2) S. O. Jahn, a. a. O. I, 687.

Schüler ist Johann Baptist Cramer, der Sprofs einer aus Schlesien stammenden Musikerfamilie, geb. zu Mannheim am 24. Februar 1771, der schon frühe nach London kam, wo er Clementi's Schüler und bald ein gefeierter Virtuose auf dem Klavier wurde, † 16. April 1858 in London. Von seinen zahlreichen Werken, 105 Klaviersonaten, Klavierquintett u. a., hat sich nur seine „Grofse Pianoforteschule", deren fünften Teil die „84 Etuden"[1]) bilden, bis heute erhalten. Dieser aber reicht hin, ihm unter den Begründern des modernen Pianofortespiels einen hohen Rang zu sichern. — Gleichfalls Schüler Clementi's waren Alexander Klengel (1784—1852), bedeutender Kontrapunktist (Dresden), Ludwig Berger (1777—1839), Mendelssohns Lehrer und beliebter Klavier- und Liederkomponist in Berlin und John Field, der hauptsächlich mit seinen „Notturnos" Anklang gefunden hat (geb. zu Dublin 1782, † nach einem bewegten Leben zu Moskau 1837).

3. Der geistigen Richtung nach, gleichfalls ohne nachweisbaren direkten Zusammenhang, gehören zur Haydn-Mozart'schen klassicistischen Schule und insofern im weiteren Sinne zu der Gruppe der Wiener Meister eine Reihe tüchtiger deutscher Tonsetzer, voran Johann Ladislaus Dussek, geb. 9. Febr. 1761 zu Tschaslau in Böhmen. Nachdem er in Prag Theologie studiert hatte, legte er sich ausschliefslich auf die Musik, bekleidete einige Jahre Organistenstellen in Holland, begann dann ein unruhiges Wanderleben, das ihn in Hamburg mit Philipp Emanuel Bach, in Polen mit dem musikliebenden Fürsten Radziwill, in Berlin mit dem hochbegabten, auch in der Komposition hervorragenden Prinzen Louis Ferdinand von Preufsen in Beziehung brachte; längere Zeit war er des letzteren Vertrauter und Freund. 1808 fand sein Wanderleben ein Ziel in Paris, wo er als Konzertmeister Talleyrands am 20. März 1812 starb. Als Klaviervirtuose und Komponist für das Klavier steht er neben Clementi und Cramer. Dem kühleren Clementi gegenüber zeichnet ihn Wärme der Empfindung, graziöse Bewegtheit der Melodik und Mannigfaltigkeit der Form aus, während ihn Clementi an Ernst und Strenge der Haltung, wohl auch an

[1]) 52 derselben in Phrasierungsausgabe von H. Riemann, 60 von Hans Bülow u. a.

Tiefe des Gehalts übertrifft. Als Dusseks und Cramers Schüler ist noch zu nennen George Onslow (geboren 27. Juni 1784 zu Clermont-Ferrand, † 3. Okt. 1852), der auf dem Gebiete der Kammermusik überaus fruchtbar war (34 Streichquintette, 36 Streichquartette etc.) und viel Ansprechendes, wenn auch nicht eben Hervorragendes oder Durchschlagendes schuf.

Auch die norddeutschen Musiker konnten sich dem Geiste, der von Wien ausging, nicht verschliefsen. Von Haydns und Mozarts Geist berührt zeigt sich Andreas Jacob Romberg, geb. 27. April 1767 zu Vechta bei Münster, bedeutender Violinist, 1790—93 in Bonn angestellt (neben Beethoven S. 412), dann mit seinem Vetter, dem berühmten Violoncelle-Virtuosen, auf Reisen, 1801 in Hamburg, 1815 in Gotha als Hofkapellmeister, † daselbst 10. Nov. 1821. Auf allen Gebieten der Komposition hat er sich versucht und eine grofse Anzahl sehr tüchtiger Instrumental- und Vokalwerke geschaffen, die aber das Schicksal der sogenannten Kapellmeisters-Musik hatten und der Vergessenheit anheimfielen. Nur die Komposition von Schillers „Glocke“ lebt noch fort als Lieblingswerk von Dilettantenkreisen. Seine Musik ist tüchtig, gediegen und gefällig, ohne jedoch durch besondere Frische und Eigenartigkeit zu imponieren. — Als Quartettkomponist, der in der klassischen Schule wurzelt, ist noch zu nennen Friedrich Ernst Fesca, geb. 15. Febr. 1789 in Magdeburg, † 24. Mai 1826 in Karlsruhe. Endlich verdient unter denen, welche das Erbe der Klassiker bewahrten, einen Ehrenplatz in der Musikgeschichte die Familie André, in erster Linie Johann André (geb. 28. März 1741, † 18. Juni 1799), der Begründer des berühmten Musikalien-Verlags in Offenbach, und sein Sohn Johann Anton André (geb. 6. Okt. 1775, † 6. April 1842), der hochverdiente Herausgeber des künstlerischen Nachlasses von Mozart. Beide waren zugleich tüchtige Musiker, der letztere hat auch als Lehrer des Pianofortevirtuosen und geschmackvollen Komponisten Aloys Schmitt (geb. 26. Aug. 1788 zu Erlenbach am Main, † 25. Juli 1866 zu Frankfurt a. M.), der selbst wieder eine Reihe gediegener Künstler schulte, sowie des Organisten und Komponisten Karl Arnold, geb. 6. März 1794 in Neunkirchen bei Mergentheim, † 11. Nov. 1873 zu Christiania („Irene“)

und des Liederkomponisten Wilhelm Speier Bedeutung erlangt.

4. Unter den italienischen Komponisten zählen wir zu den Vertretern des älteren Klassicismus den fruchtbaren, sangreichen Luigi Boccherini[1]) (geboren 19. Februar 1743 in Lucca, gebildet von dem Abbate Vannucci), der durch die Veröffentlichung seiner ersten Streichquartette und Streichtrios sich auf einen Schlag berühmt machte (Paris 1768). 1769 ging er nach Madrid, wo er Kammervirtuos des Infanten Luiz, nach dessen Tode (1785) Hofkapellmeister des Königs wurde. Nach dem Tode desselben (1795) soll er in Dürftigkeit geraten sein. Er starb 28. Mai 1805 zu Madrid. Er schrieb aufserordentlich viel Instrumentalmusik, 125 Streichquintette, 91 Streichquartette, 54 Streichtrios neben vielen anderen Kammermusikwerken, Sinfonien u. a. — Er wurde zu seinen Lebzeiten von Kennern und Liebhabern überaus hoch gehalten als der „Vater der Grazie und des Gefühls“. Seine Werke bedürfen sorgfältiger Auswahl und Sichtung; steht er an Bedeutung und Ideengehalt auch weit hinter Haydn zurück, so entschädigen die besten seiner Werke durch Anmut und Liebreiz des bel canto, der dem Italiener nie versagt.

Der gröfste Vertreter des klassischen Geistes unter den Italienern, ja überhaupt neben den eigentlichen Klassikern, näher bei Mozart, als bei Beethoven stehend, ist Maria Luigi Zenobio Carlo Salvatore Cherubini[2]), geboren zu Florenz am 14. September 1760, wo sein Vater als Cembalist am Pergola-Theater angestellt war. Frühzeitig wurde sein Talent für Musik entdeckt und gepflegt. Schon mit 13 Jahren schrieb er ein Te deum, ein Miserere, ein Credo, ein Dixit Deus und eine Messe. Die Gunst Leopolds II., des Grofsherzogs von Toscana, verschaffte dem jungen Künstler den Unterricht des asketischen und gründlich gelehrten Paters Sarti, welcher seinen Schüler mit den Schätzen der italienischen Kirchenmusik vertraut machte und damit seinem Schaffen für immer

---

[1]) H. M. Schletterer, Luigi Boccherini. Leipzig 1882. (S. M.-V. Nr. 39.)

[2]) Biogr. von Loménie 1841 (franz.), Miel 1842 (franz.), Place 1842 (franz.), Picchianti 1844 (ital.), Rochette 1848 (franz.), Gammucci 1869 (ital.), Bellasis 1876 (engl.).

einen ernsten Hintergrund und festen Boden gab. Cherubini's erste Opern („Quinto Fabio" 1780, „Armida" 1782, „Adriano in Syria" 1782, „Il Mesenzio", „Lo sposo di tre" 1783, „Giulio Sabino", La finta principessa" 1784, „Idalide", „Alessandro nell' Indie" 1784) brachen seinem Namen Bahn. Es erfolgte 1784 eine Reise nach London, wo er zum Königl. Hofkomponisten ernannt wurde, 1786 eine solche nach Paris, wo er vom Jahre 1788 an sich bleibend niederliefs. Hier dirigierte er das Privat-Theater der Königin Maria Antoinette 1789 bis 1792; 1795 wurde er Inspektor an dem neugegründeten Konservatorium. In Paris entstanden die Opern „Démophon" 1788 für die grofse Oper, „Lodoisca" 1791, „Elisa" 1794, „Medée" 1797, „L'hotellerie portugaise" 1798, „La punition" 1799, „La prisonnière" 1799, „Les deux journées" („Der Wasserträger") 1800, „Epicure" 1800, „Anacréon" 1803. Während der Herrschaft Napoleons, welchem der selbstgenügsame, zurückhaltende, wenig höfische, ernst-gemessene Meister unsympathisch war, blieb Cherubini kaltgestellt. 1806 komponierte er für Wien, wohin er eingeladen worden, die Oper „Fanisca", kehrte jedoch bald wieder nach Frankreich zurück, wo er in stiller Zurückgezogenheit lebte. Das Jahr 1815 führte ihn nach London, wo er eine Sinfonie, eine Ouverture und eine Frühlingshymne schrieb. Die Restauration betraute ihn mit der Leitung der Kirchenmusik an der Schlofskapelle als Königl. Obermusikintendanten und 1821 mit der Direktion des Konservatoriums. Von Opern spendete Cherubini noch: „Les Abencerages" 1813, „Ali Baba" 1833. Die Höhe auf dem Gebiete der dramatischen Musik hatte er freilich im „Wasserträger" erreicht.

Das Bedeutendste schuf er in der Kirchenmusik: Messe in F, Missa solemnis in D, Krönungsmesse in A, Requiem in C, Requiem für Männerstimmen in D, ein 8st. Credo a capella, im ganzen 11 grofse Messen, Litaneien, Antiphonen etc. etc. Auf diesem Gebiete darf er sich mit den Gröfsten aller Zeiten messen; seine Kirchenmusik zeugt von gröfster Meisterschaft im Kontrapunkt und von feinem Formgefühl; sie ist erhaben, feierlich, zur Andacht stimmend.

Aber auch seine Werke für Kammermusik, Streichquartette, ein Quintett, Klaviersonaten stellen sich würdig neben die besten.

Was den Meister, der, mit Ehren überhäuft, am 15. März

1842 starb, von den Klassikern scheidet, das ist ein gewisser Mangel an unmittelbarer Frische, Ursprünglichkeit und Wärme des Schaffens: Gröfse, Ernst, Würde, Klarheit und Durchsichtigkeit der Form, edles Mafshalten, Tiefe der Gedanken zeichnen ihn aus, aber was ihm fehlt, das ist das Seelisch-Warme, unmittelbar Ergreifende, die Unmittelbarkeit der Empfindung. Seine Musik hat etwas Vornehmes, Unnahbares, wie der ganze Mann. Sie erregt hohe Bewunderung, aber es will ihr nicht recht gelingen, die Herzen zu erwärmen und höher schlagen zu machen. In Florenz wurde ihm 1869 ein Denkmal errichtet.

5. In der klassischen Zeit wurzelt, ohne sich den Fortschritten, welche die Romantiker anbahnten, zu verschliefsen und die reicheren Ausdrucksmittel, welche sie schufen, zu verschmähen, Franz Lachner, geboren 2. April 1803 zu Rain in Oberbayern als Sohn des dortigen Organisten. Ursprünglich zum wissenschaftlichen Studium bestimmt, widmete er sich seit 1820 unter Ett ganz der Musik. 1822 kam er nach Wien, wo er mit Franz Schubert sich innig befreundete, Beethoven noch kennen lernte und unter Sechter und Stadler ernste Studien machte. 1826 wurde er Vicekapellmeister, 1828 Kapellmeister am Kärntnerthortheater in Wien, 1834 Kapellmeister in Mannheim, 1836 Hofkapellmeister in München, 1852 Generalmusikdirektor daselbst. Nach dem Tode des Königs Max wurde seine Stellung vermöge seiner Antipathie gegen die nun in München aufkommende Wagner'sche Musik unleidlich. Er erbat 1865 seinen Abschied, den er erst 1868 erhielt. Die Universität München ernannte ihn 1872 zum Dr. philos. h. c. Er starb am 20. Januar 1890 in München.

Lachners Schaffensideal liegt in der klassischen Epoche, Haydn, Mozart, der frühere Beethoven sind seine Vorbilder. Das beweisen in erster Linie seine 8 Orchester-Suiten und seine 8 Sinfonien; aufgebaut mit vollendeter kontrapunktischer Kunst, innerlich kräftig und stark gefügt, voll edlen Gehalts, werden sie, wenn sie auch jetzt von vielen als unzeitgemäfs zurückgelegt werden, wieder aufleben, wenn manches farbenprächtige Werk, dem sozusagen das Knochengerüste fehlt, dahin und vergessen sein wird. Seine Opern („Alidia", „Katharina Cornaro", „Benvenuto Cellini") und Oratorien („Moses", „Die vier Menschenalter") teilen mit vielen andern das Schicksal

der Vergessenheit; dagegen darf seinen Kirchenkompositionen (Missa solemnis, Requiem, Psalmen, Motetten u. s. f.) eine Zukunft prophezeit werden.

Auf der Schwelle zwischen dem Klassicismus, in dem er der Kompositionsrichtung nach wurzelt, steht als Lehrer von C. M. von Weber und Meyerbeer, wie als eifriger Kämpfer gegen Zopf und Schulzwang der Abbé Georg Josef Vogler geboren 15. Juni 1749 zu Würzburg, Sohn eines Geigenbauers, in der Musik zuerst Schüler von Padre Martini in Bologna, dann von Vallotti in Padua, wo er zugleich Theologie studierte. Nach Empfang der kirchlichen Weihen kehrte er 1775 nach Mannheim zurück und gründete die Mannheimer Tonschule, aus welcher unter anderen Peter von Winter hervorging. Bald darauf finden wir ihn in Paris, Stockholm (1786—1799), Dänemark, England, Österreich (Wien), endlich in Darmstadt (1808), wo er am 6. Mai 1814 starb. Er war ein bedeutender Orgelspieler, vortrefflicher Theoretiker, aber nicht eben bedeutender Komponist. Mit seiner Programmmusik („Panorama fürs Ohr") für die Orgel weist er schon auf die späteren Romantiker hin.

Es war das Verdienst und die Aufgabe der klassicistischen Richtung in der Musik, das Gefühl für strenges Ebenmafs und Schönheit der Form zu schärfen und einem oberflächlichen Dilettantismus gegenüber die Notwendigkeit gründlicher, fachmäfsiger Schulung als der Grundbedingung künstlerischen Schaffens nachdrücklich zu betonen. Indem sich die für die Hausmusik geschaffenen Werke namentlich jener kleineren Meister, welche Riehl treffend „die göttlichen Philister" nennt, auf einer für den geübten Dilettantismus erreichbaren Höhe halten und der Ausführung keine allzu grofsen, technischen Schwierigkeiten bereiten, haben sie zur Bildung und Erziehung eines feineren Geschmackes und zur Verbreitung edler Kunstübung in weiten Kreisen der Gesellschaft ungemein viel beigetragen und in hohem Mafse segensreich gewirkt.

Einseitig und damit schädlich wirkt diese Richtung jedoch dann, wenn die formelle Technik mit der Kunst selbst verwechselt, die Korrektheit der Mache über alles andere gestellt wird, über den Zauber der Anmut und über den Gehalt an Gedanken, wenn vergessen wird, dafs die blofse Fachbildung und technische Schulung den Künstler noch lange nicht aus-

macht, daſs der Künstler vielmehr auch in der formalsten Kunst nur dann Bedeutendes und Lebenskräftiges hervorbringen kann, wenn er eine allseitige Geistesbildung besitzt, wenn er etwas Ideales, der künstlerischen Entäuſserung und Gestaltung Fähiges und Würdiges in seinem Innern trägt. Gegen einen engherzigen Handwerksgeist, dem die Musik ausschlieſslich die Sache der handwerksmäſsigen Mache und das Privilegium der Zunft ist, gegen einen aufkeimenden einseitigen Formalismus wenden sich mit vollem Rechte die Romantiker mit der Forderung, daſs die Form allezeit beseelte Form sein müsse, daſs sie ein Daseinsrecht nur habe als Organ und Gefäſs eines Geistigen, sowie mit dem Glauben, daſs in dem Kunstwerke etwas pulsiere, das sich an alle wende und von allen verstanden und genossen werden könne, daſs die Musik ihre Mission verfehle, wenn sie nicht in engster Fühlung mit dem Stimmungsleben der Zeit bleibe und nicht veredelnd und verklärend auf das Idealleben der Nation wirke.

Sie sind die Erben des Beethoven'schen Geistes, die Träger des Deutschen in der Tonkunst, die Träger des Fortschritts.

Zweiter Abschnitt.

Die deutsche Romantik.

Die herrliche nationale Erhebung der Jahre 1813 und 1815 war durch die heilige Allianz gekreuzt worden. Auf das gesamte Leben der Nation, das politische, wie das geistige, legte sich ein lähmender Druck. Wie in jenem die Polizeimaſsregel herrschte, so in diesem die tote Form, die Schablone, der „Zopf“, wenn auch der klassische. Die offizielle Gewalt im Staate und die maſsgebenden Autoritäten in Litteratur und Kunst setzten jeder über die Grenze des Gewohnten und Gegebenen hinauszielenden Bestrebung zähen Widerstand entgegen. Die systematische Bekämpfung jeder freien Regung auf dem politischen, litterarischen und künstlerischen Gebiete rief nicht bloſs die Opposition der selbständigen Geister hervor, sondern mischte ihr jenen Zug der Leidenschaftlichkeit, der Bitterkeit, der Gewaltsamkeit bei, der ihr den Charakter des Revolutionären verlieh. Das zeigte sich auf dem politischen Gebiete in dem grundsätzlichen Frontmachen gegen das Offizielle, Gegebene, äuſserlich schon in jener burschikosen, zur Schau

getragenen Deutschtümelei und formlosen Urwüchsigkeit, die leicht wider die gute Sitte anstiefs und sich viele zu Gegnern machte, die es im tiefsten Grunde eigentlich nicht waren; auf litterarischem und künstlerischem Gebiete in der Auflehnung gegen die überlieferte Form, gegen das Akademische, Klassische, in der willkürlichen Behandlung der Regel, womit sich die Vorgeschrittenen innerhalb der Richtung den Vorwurf der Formlosigkeit und Regelwidrigkeit, des Kapriziösen und Willkürlichen zuzogen.

Vor der trüben Gegenwart und der sie beherrschenden bleiernen Schwüle flüchtete man sich in die Vergangenheit zurück. In ihr wähnte man zu finden, was die Gegenwart nicht bot, noch zuliefs: deutsche Kraft und Herrlichkeit, deutsche Mannhaftigkeit und Tugend. Man sah nur die glänzende Seite des ritterlichen Mittelalters. Mit Vorliebe pflegte man in Poesie und Litteratur die mittelalterlichen Stoffe. Das spiegelt sich, was die Musik betrifft, vor allem in der Oper. Aber auch auf dem Gebiete der reinen Musik kommt die Stimmung der Romantik in der Vorliebe für das Dämmernde, Mystisch-Schwebende in Harmonie und Modulation zum Ausdruck.

Der Forderung der schönen, tadellosen Form, der akademischen Korrektheit, wird die Forderung der Originalität und Geistesfülle gegenübergestellt. Geist soll die Musik haben, auf den Geist soll sie wirken. Diese Wirkung dachte man sich ja auch als eine musikalische, aber sie besteht nicht sowohl, jedenfalls nicht blofs in der Nahebringung des Tonschönen und in der Erhebung und Bereicherung, welche die Berührung mit diesem dem Geiste gewährt, sondern darin, dafs die charaktervolle Tonform dem Geiste des Hörers Leben aus dem Geiste vermittelt. Man forderte von der Musik auch von seiten der Romantiker die Schönheit der Form, aber höher stand ihnen die Forderung der Sprechsamkeit und Bedeutsamkeit. Wohl kommt es auch der Romantik auf Gediegenheit der Arbeit an, aber wichtiger ist ihr die Ideenfülle, der Reichtum an schöpferischen Gedanken.

Bei den Romantikern erhalten folgerichtig die malerischen und poetischen Mittel der Tonkunst besondere Bedeutung: der schroffe Gegensatz von Licht und Schatten, Glanz und Trübe, Leidenschaft und Humor, das Charakteristische der melodischen Bewegung, der rhythmischen Figur, der Klangfarbe, wie sie

teils durch die Akkordbildung, teils durch die mannigfaltigen Kombinationen der Instrumente bedingt ist. Modulation und Rhythmik, Figuration und Instrumentation, kurz alles, was zur musikalischen Charakteristik gehört, wird aufs Feinste ausgebildet.

1. Franz Peter Schubert.[1])

1. Das Leben dieses Meisters bietet wenig bemerkenswertes; wie des alten Bachs Leben, so bewegte sich auch das Schuberts in den engsten Kreisen und ging völlig in der künstlerischen Produktion auf.

Franz Peter Schubert wurde am 31. Januar 1797 zu Wien in der Vorstadt Lichtenthal, wo der Vater das Amt eines Schullehrers begleitete, geboren. Drei Brüder, Ignaz, Ferdinand, Karl, waren ihm vorausgegangen; eine Schwester Therese folgte ihm nach. Diese 5 Kinder waren von 14 allein übrig geblieben. Die Mutter, eine Schlesierin, war eine einfache Frau, vor ihrer Ehe Köchin in Wien. Die ersten Eindrücke, welche das Kind empfing, waren die eines äufserst einfachen, aber gemütvollen Familienlebens, dessen Zierde und ideale Weihe die holde Musika bildete.

Der kleine Franz zeigte von früh auf reiche Anlage zur Musik. Den ersten Unterricht im Violinspiel erhielt er mit 7 Jahren von seinem Vater, im Klavierspiel von seinem älteren Bruder Ignaz. Später wurde er dem Chorregenten zu Lichtenthal, Michael Holzer, übergeben, der ihn im Orgelspiel und Generalbafs unterrichtete und im Gesang und Violinspiel weiter förderte. Mit 11 Jahren wurde er 1808 als Kapellknabe in das K. K. Konvikt aufgenommen. Hier erhielt er Unterricht im Generalbafs von dem Musikdirektor Ruczizska und später von Salieri, der schon bei der Aufnahmeprüfung für

1) Vgl. H. Kreissle von Hellborn, *Franz Schubert, eine biographische Skizze.* Wien. 1861. Ders., *F. Schubert.* Wien. 1865. — A. Reissmann, *F. Schubert, sein Leben und seine Werke.* Berlin. 1878. — G. Nottebohm, *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Franz Schubert.* Wien. 1875. — A. Niggli, *F. Schubert, Leben und Werke.* Leipzig. 1880. (Sammlung musikalischer Vorträge No. 15). — Max Friedländer, *Beiträge zur Biographie Schuberts.* Berlin. 1889. — La Mara a. a. O. I, No. 2. Neue Zeitschrift für Musik. Leipzig. 1851. — *Franz Schuberts Werke.* Herausgegeben von Johannes Brahms, Ignaz Brüll, Anton Door, Julius Epstein, J. N. Fuchs, J. Hellmesberger, Ant. Mandiczewski. Leipzig. Breitkopf und Härtel.

den Knaben Interesse gewonnen hatte und durch dessen Erstlingskompositionen, die Lieder „Hagar“, „Der Vatermörder“, und eine „Leichenphantasie“ in Erstaunen gesetzt worden war. In dem Konviktoren-Orchester, welches regelmäfsig die Werke der besten Meister zur Aufführung brachte, nahm Schubert bald eine hervorragende Stellung ein. Durch fleifsiges Studium guter Musik, ganz besonders durch die Pflege guter „Hausmusik“, d. h. durch fleifsiges Quartettspiel mit Vater und Brüdern befruchtete er seine Phantasie. Im Konvikt, wie im Vaterhause, waren Haydn und Mozart die Propheten, die als die ersten galten. Sie wurden auch Schuberts Leitsterne; an ihren Werken hat er den Sinn für die ideale Schönheit der Form ausgebildet und geschärft, der ihn unmittelbar den Klassikern anschliefst. Zu Beethoven, mit welchem er 30 Jahre in derselben Stadt lebte, hat er in schüchterner Entfernung mit unbegrenzter Verehrung aufgeschaut.

Schon Michael Holzer hatte von Schubert gemeint: „Er hat die Harmonie im kleinen Finger!“ Auch der neue Lehrer, der Musikdirektor Ruczizka, fand: „Der hat's vom lieben Gott gelernt!“

Nach fünfjährigem Aufenthalt im Konvikt trat Schubert, da seine Stimme mutierte, aus, obschon ihm zum Zweck weiterer Studien ein Stiftsplatz auf 5 Jahre verwilligt war. Nachdem er sich 1813—14 noch auf das Lehramt vorbereitet hatte, trat er, um der Konskription zu entgehen, als Gehilfe bei seinem Vater ein (1814). Drei Jahre hat er mit Pflichttreue in der Schulstube ausgehalten, und der Schulstaub hat den künstlerischen Trieb nicht zu ersticken vermocht. Er fuhr fort, rastlos zu komponieren. Schon im Konvikt war unter anderem während eines Winternachmittags der „Erlkönig“ entstanden. Neben der Schularbeit entstanden 8 Opern („Des Teufels Lustschlofs“ 1814, „Der vierjährige Posten“ 1815, „Fernando“, „Claudine von Villa Bella“, „Die beiden Freunde von Salamanca“, „Adrast“, „Die Minnesänger“, „Die Spiegelritter“, meist verloren), die Messen in G, B, C, eine Reihe von Liedern (über 100), darunter „Der Wanderer“, die Gesänge Ossian's, die Mignonlieder. Schuberts Phantasie fand Nahrung in allem, was sich ihm irgend Anregendes darbot. Er glich darin Mozart, dafs jede Begegnung ihn musikalisch anregte und jeder Eindruck sich ihm unwillkürlich zu Musik gestaltete.

Der Schulstube müde, folgte er 1817 der Aufforderung eines Freundes, Heinrich von Schober, bei ihm in Wien zu wohnen und ganz der Kunst zu leben. Dieser führte ihn in den künstlerisch anregenden Kreis ein, zu welchem Männer, wie die genialen Maler Moriz von Schwind, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Leopold Kupelwieser, Wilhelm Rieder, die Dichter Johann Mayrhofer, mit dem er 1819 und 1821 zusammenwohnte, und Eduard Bauernfeld, der edle von Feuchtersleben, unter den Musikern Franz Lachner, und der Sänger Johann Michael Vogl (geb. 10. August 1768 in Steyr, kam nach Wien, um die Rechte zu studieren, ging aber 1794 zur Bühne über, † 19. November 1840) gehörten. Die Freundschaft mit dem letztgenannten war für den Klassiker des Liedes von höchster Bedeutung. Er hat ihn immer und immer wieder zur Liederkomposition getrieben und einer Reihe seiner Lieder, so dem „Erlkönig", die Bahn gebrochen. Im selben Jahre erblühten die Klaviersonaten op. 23, 120, 122, 145, 147 neben einer Fülle von Liedern.

1818 wurde er Klavierlehrer in der Familie des Grafen Esterhazy, der die Sommermonate auf seinem Landgute Zelecz in Ungarn zubrachte. Die musikalische Legende will wissen, dafs die eine seiner Schülerinnen, Gräfin Karoline, das Ideal seiner Träume und der Gegenstand seiner schwärmerischen, unausgesprochenen Liebe gewesen sein soll. Jedenfalls hat er davon nichts verlauten lassen. Diesem Aufenthalt in Ungarn verdankt das „Divertissement à la hongroise" op. 54 (1818), dessen Melodie er einer Magd am Feuerherd ablauschte, den Ursprung; ebenso eine Reihe von national gefärbten Themen und Weisen. In dieser Zeit entstand unter anderem die 6. Sinfonie (C-dur). 1822 wurde ihm die Organistenstelle an der Hofkapelle angetragen, er lehnte aber ab. 1824 folgte ein zweiter Aufenthalt bei dem Grafen Esterhazy, während dessen er sich zwar sehr einsam fühlte, von dem er aber reiche Früchte, unter anderem das Oktett op. 166, die Streichquartette in A-moll, Es-dur, C-dur, heimbrachte. 1825 bewarb er sich vergeblich um die Vicehofkapellmeisterstelle, in welche Weigl rückte; ebenso 1827 um die Kapellmeisterstelle am Kärnthnerthortheater. Er blieb somit auf unermüdliches Schaffen angewiesen, und es war auch im Grunde die künstlerische Hervorbringung die einzige, seinem Naturell entsprechende

Thätigkeit. Davon zeugt die erstaunlich grofse Anzahl seiner Werke, deren Gewicht unter der Zahl keineswegs litt. 1826 entstanden unter anderem die Streichquartette in D-moll, G-dur, das Trio in B-dur op. 99, das Duo brillant für Violine und Pianoforte op. 70, der erste Teil der „Winterreise"; 1827 die deutsche Messe (ged. von Neumann), das Klaviertrio in Es-dur op. 100, die Impromptus, das Grillparzer'sche „Ständchen". Ein Konzert, das er, von den Freunden gedrängt, am 26. März 1828 mit einer Reihe seiner Kompositionen im Lokal des Österreichischen Musikvereins gab, brachte ihm einen grofsen Triumph. Es war das letzte Aufleuchten der niedergehenden Sonne. Mit leidenschaftlicher Hast, als gälte es, die fliehende Stunde zu nützen, vollendete er noch die grofse C-dur-Sinfonie, das Streichquintett op. 163, die Sonaten in C-moll, A-dur, B-dur, die Grofse Messe in Es-dur, die Kantaten: „Mirjams Siegesgesang", „Glaube, Liebe, Hoffnung", den 92. Psalm, das „Tantum ergo", eine Hymne von Schmiedel, eine Fülle von Liedern, darunter den „Schwanengesang". Am 11. November mufste er sich legen, am 19. November 1828 starb er, 31 Jahre alt, nur von wenigen in seiner Bedeutung erkannt. Sein Grab fand er nahe bei dem Grabe Beethovens, wie er es sich gewünscht hatte.

Er war äufserlich ungelenk und unbehilflich, infolge davon schüchtern und bescheiden. Fand er auch Freude an einer heiteren, dann und wann ausgelassenen Geselligkeit, so war seine höchste Lebensfreude doch das Komponieren und das Sichgehenlassen in guter Musik. Lichtpunkte voll reicher Anregung waren Ausflüge, die er in Gemeinschaft mit den nächsten Freunden in die Umgebung Wiens oder, wie 1819 und 1825 mit Vogl, nach Oberösterreich unternahm.

2. Auf allen Gebieten der Komposition hat Schubert Meisterwerke ersten Ranges aufzuweisen. An schöpferischem Reichtum der Phantasie kann keiner mit ihm verglichen werden, als Mozart, welchem er auch in der Naivetät des Schaffens gleicht. Als ihm einst eines seiner Lieder in fremder Abschrift vorgelegt wurde, rief er: „Schaut's, das Lied is nit uneb'n, von wem ist denn das?" Er kannte sein eigen Kind nicht. Er war ein musikalischer Genius von Gottes Gnaden; in ihm „wohnte ein göttlicher Funke!" (s. S. 427). Was dem frischen, nie versiegenden Born seiner schaffenden Phantasie

entsprang, das ist voll natürlicher Anmut und von hinnehmender, unmittelbar packender Schönheit. Was sich den Klassikern gegenüber in manchen seiner Instrumentalwerke je zuweilen vermissen läfst, das ist die strenge Geschlossenheit und Zusammengefafstheit, die Knappheit des musikalischen Gedankenausdrucks, die Gedrungenheit der Formsprache. Man hat manchmal das Gefühl, als könnte der schaffende Geist der Fülle leuchtender Tongedanken sich kaum erwehren, die auf ihn eindringen und nach Gestaltung verlangen. Der Zauber seiner Meisterwerke auf dem Gebiete der Sinfonie und Sonate ruht weniger in der imponierenden Gröfse des Aufbaus und in der Kunst dialektischer Durchführung, als in der tiefen, ergreifenden Lyrik, welche sie durchzieht: in der landschaftlichen Stimmung, der prächtigen Färbung und Beleuchtung, der Beredsamkeit seiner blühenden Kantilene, der Mannigfaltigkeit reizvoller Kombinationen. Es ist der ehernen charaktervollen Männlichkeit der Beethovenschen Musik gegenüber der Zauber weiblicher Innigkeit, der uns in Schuberts Klängen gefangen nimmt, weniger die Gewalt der aus der geprefsten Innerlichkeit eines ringenden Geistes hervordrängenden Gedanken, als das Leuchten unerschöpflicher Tonpoesie, was uns entzückt.

Das Bedeutendste mufste demnach Schubert im lyrischen Liede leisten; er schuf denn auch gegen 600 Lieder. Denn hier bedingte schon der poetische Rahmen die geschlossene Form, und kam seinem Schaffen die Verbindung unversieglicher Eingebung, reichster Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit der Form mit dem gesunden Realismus echter Poesie, der liebevoll ins Kleine und Einzelne dringt, ganz besonders zu statten. Auf dem Gebiete des Liedes erreicht er die volle klassische Meisterschaft. Die „Müllerlieder“ dürfen unbedingt neben Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte“ gestellt werden. Über den Liedern seiner Zeitgenossen stehen Schuberts Lieder so hoch, wie Goethes Lyrik über der seiner Zeitgenossen und Vorgänger.

Unter den 7, beziehungsweise 8 Sinfonien, welche Schubert hinterlassen hat, ragt neben der unvollendeten H moll-Sinfonie als ein Werk von klassischer Reife die C-dur-Sinfonie hervor; steht sie hinter Beethovens Sinfonien auch zurück in Bezug auf Gewalt und Gedrungenheit der Tongestaltung, so

nimmt sie uns gefangen durch den Liebreiz gesangreicher Melodik, den überraschenden Reichtum an leuchtenden Farben, den poetischen Schwung und die unnachahmlich feinsinnige Verteilung von Licht und Schatten in Harmonie und Instrumentation.

Klassische Meisterschaft bekunden Schuberts Werke für Kammermusik, die Streichquartette (A-moll, G-dur, D-moll etc.), unter welchen dem D-moll-Quartett mit den ergreifenden Variationen („Der Tod und das Mädchen") entschieden der Preis gehört; das Oktett für Streichquartett, Kontrabafs, Horn, Fagott und Klarinette (op. 166), das Streichquintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violincello (op. 163), das Klavierquintett (das sogenannte „Forellenquintett" op. 114, so genannt, weil das Lied „Die Forelle" darin als Thema benützt ist); von den Trios (B-dur op. 99, Es-dur op. 100) namentlich das Es-dur-Trio. Dankbar und voll Poesie sind die Kompositionen für Violine und Klavier (Rondo brillant op. 70 H-moll, 3 Sonatinen op. 137, Phantasie op. 159, Duo op. 162).

Ungemein grofs ist die Zahl der Klavierkompositionen; voran stehen die 10 Sonaten, von welchen die erste A-moll (op. 42) und die letzte B-dur von besonderer Bedeutung sind, eine elfte, unvollendete C-dur, hat L. Stark in gelungener Weise ergänzt. Zum Feinsten, was Schubert geschaffen hat, gehören die poesievollen „Moments musicals" (op. 94) und „Inpromptus" (op. 90, 142), Charakterstücke, in welchen er seine ganze Gedankenfülle in engerem Rahmen offenbart und den vollen Liebreiz seiner Tonpoesie zu geniefsen giebt.

Am wenigsten glückte es ihm mit seinen Opern und Singspielen („Des Teufels Lustschlofs" [1814, verloren], „Der vierjährige Posten", „Fernando", „Claudine von Villa Bella", „Die beiden Freunde von Salamanca", „Adrast", „Die Minnesänger", „Die Spiegelritter" [1815, meist verloren], „Sakuntala" [1820, unvollendet], „Die Zwillinge" [Gesangsposse], „Die Zauberharfe", „Alfonso und Estrella" [1822], Musik zur „Rosamunde", „Fierabras", „Die Bürgschaft", „Der häusliche Krieg" u. a.), von denen nur wenige überhaupt zur Aufführung kamen, keine sich dauernd erhielt. Für das musikalische Drama fehlte dem Lyriker die Koncision und Prägnanz des Ausdrucks, welche eine eindringliche Wirkung auf der Bühne erzielen. Er ist zu sehr Lyriker, um im Grofsen dramatisch zu wirken, zu sehr der poetische, fein-

sinnige Genre-Maler, um die Farben so aufzutragen, wie es die Bühnenwirkung fordert. Dagegen entfaltet er im Singspiel den ganzen Reiz und die liebenswürdige Beweglichkeit und Grazie seiner Melodik („Der häusliche Krieg“).

Grofs und bedeutend erscheint er in den Chorwerken, die nicht für die dramatische Aufführung geschrieben sind; ein herrliches Werk voll Schwung ist „Mirjams Siegesgesang“ (für Chor, Sopran-Solo und Orchester); ergreifend ist „Das Gebet vor der Schlacht“ (Chor, Soli, Klavier); von tiefer Wirkung sind seine Kompositionen für Männerstimmen („Gesang der Geister über den Wassern“, „Hymne an den heiligen Geist“, „Schlachtgesang“ u. s. f.).

Seine Kirchenkompositionen (6 Messen, eine deutsche Messe, die Osterkantate „Lazarus“, der 92. Psalm, kleinere Chorwerke) tragen zwar nicht das Gepräge strenger Kirchlichkeit, sondern das Gepräge der Subjektivität; dafür entschädigt reichlich die seelenvolle Innigkeit, der religiöse Schwung, die bezaubernde Schönheit und der heilige Ernst, wodurch auch diese Werke, insbesondere die Es-dur-Messe, den ersten der Gattung beigezählt zu werden verdienen.

So steht Schubert vor uns als einer der genialsten und schöpferischsten Meister aller Zeiten. In dem Vorwalten der poetischen Phantasie, in dem Realismus und Farbenglanz seiner Töne verrät er den Romantiker. Aber das feine Formgefühl, das ihn über dem landschaftlichen Kolorit und dem Ausdruck der Leidenschaft doch niemals die Feinheit, Klarheit und Sicherheit der Zeichnung vergessen liefs, reiht ihn unmittelbar den Klassikern an. Im Liede ist er der Klassiker.

Sein Gedächtnis ehrte der Wiener Männergesangverein durch ein Denkmal, das dem Meister 1872 im Wiener Stadtpark gesetzt wurde.

2. Ludwig Spohr.[1])

War Schubert Romantiker aus Naivetät, so ist es Spohr aus Überzeugung. Aber die künstlerische, von der Romantik

[1]) Quellen: L. Spohrs *Selbstbiographie*, Cassel und Göttingen, 1860/61. Wigand. — A. Malibran, *Ludwig Spohr. Sein Leben und Wirken.* Leipzig. 1860. Vgl. W. H. Riehl, a. a. O. II. S. 182. — H. M. Schletterer, *Ludwig Spohr,* Nr. 29 in der Sammlung musikalischer Vorträge von Paul Graf Waldersee. Leipzig. 1881. — L. Nohl, *L. Spohr,* in Reclams Universalbibliothek Nr. 1780. Leipzig.

genährte Phantasie litt bei ihm, gerade umgekehrt, wie bei Schubert, unter der Herrschaft des künstlerischen Verstandes.

1. Ludwig Spohr war der Sohn eines Arztes, geboren zu Braunschweig am 5. April 1784. Den ersten Unterricht im Violinspiel erhielt er im 6. Lebensjahre von Rektor Riemenschneider in Seesen, wohin Spohrs Vater gezogen war. Die überraschenden Fortschritte, welche der Knabe, der ursprünglich nicht zum Musiker bestimmt war, machte, veranlafsten den Vater, ihm neben einem tüchtigen Schulunterricht eine gründliche musikalische Bildung zu gewähren. Er erhielt dieselbe in Braunschweig durch den Konzertmeister Maucourt im Violinspiel, durch den Organisten Hartung in der Theorie. 1799 wurde er zum Kammermusikus in Braunschweig ernannt. 1802 berührte der Violinvirtuose Franz Eck, geboren 1774 zu Mannheim, † 1804 zu Strafsburg, Braunschweig.

Ihm wurde der junge Künstler zu weiterer Ausbildung übergeben, und er begleitete denselben nach Rufsland, wo Eck in Petersburg Anstellung erhielt. Nach 1½ Jahren löste sich durch Ecks Erkrankung das Verhältnis. 1804 unternahm Spohr die erste selbständige Kunstreise, die ihm den Ruf eines vollendeten Violinvirtuosen eintrug und seinen Kompositionen Achtung errang.

Spohr war von Anfang an durch Hartung auf formelle Festigkeit und solide Gründlichkeit in der Musik gewiesen worden; sein Vorbild war Mozart. Klassische Form und thematische Dialektik hat er allezeit angestrebt und als das erste Erfordernis des Kunstwerks betrachtet.

Mit 21 Jahren wurde Spohr Konzertmeister in Gotha als Nachfolger Ernsts und verehelichte sich 1806 mit der Harfenvirtuosin Dorothea Scheidler, welche ihn auf seinen Kunstreisen 1807 und 1809 begleitete. 1812—1816 weilte er als Kapellmeister des Theaters an der Wien in Wien, dann finden wir ihn in Italien, wo er 1817 in Mailand mit Paganini konzertierte, 1817—1820 in Frankfurt a. M. als Kapellmeister am Stadttheater. Reisen führten ihn 1819 und 1820 nach Paris, wo er kühl, und London, wo er warm aufgenommen wurde. 1821 zog er nach Dresden. 1822 liefs er sich als Hofkapellmeister in Kassel dauernd fesseln.

Hatte der Violinvirtuose Spohr überall begeisterte Aner-

kennung gefunden, so mufste sich der Musiker und Komponist Spohr durch vielfache Kränkung und Zurücksetzung hindurchkämpfen. In seine Jugend hatte Mozarts Sonne geleuchtet, in Wien hatte er zu Beethoven, dem Manne der 9. Sinfonie, während des Wiener Kongresses staunend aufgeblickt. Für ihn war der hereinflutende Rossinismus und die von Wien aus herrschend werdende weichliche Sentimentalitätsmusik eine harte bittere Prüfung. Nur mit Mühe vermochte er in Kassel Haydn, Mozart und Beethoven auf seinen Konzertprogrammen zu erhalten. Schon weil er mit männlichem Ernste selbst den Launen des Hofes gegenüber für die Reinheit und Heiligkeit der Kunst eintrat und seine ganze Autorität als Künstler und Virtuos für das Ideal einsetzte, hat Spohr ein unvergängliches Verdienst in der modernen Musikgeschichte. Es zeugt ferner von einem feinen Verständnis für die Aufgaben und Bedürfnisse der modernen Zeit, dafs Spohr zu Kassel einen Singverein von Dilettanten ins Leben rief. Damit sicherte sich der Kunst-Musiker die Wirkung auf die Gesellschaft und leitete die künstlerische Heranbildung derselben ein, deren Frucht das allgemeinere Kunstverständnis und der edlere Geschmack des Dilettantismus unserer Zeit ist.

Seine dienstliche Stellung in Kassel, die er der Kapelle gegenüber mit Humanität, den Launen des Hofes und des Publikums gegenüber mit Festigkeit bekleidete, liefs ungeachtet der Anerkennung, die er fand, und die namentlich anläfslich seines Dienstjubiläums 1847 zum Ausdruck kam, viel zu wünschen übrig. Sie war namentlich gegen den Schlufs hin an Widerwärtigkeiten jeder Art reich. Dem alten Manne wurde, wohl wegen seiner charaktervollen politischen Haltung, gar manche ungerechte Kränkung zugefügt: 1857 wurde er von dem durch seine Willkür und Launenhaftigkeit überall bekannten Kurfürsten gegen seinen Willen und unter vertragswidriger Gehaltsverkürzung pensioniert. Auch das Leben brachte Bitteres. 1834 hatte er seine Gattin, die treue, verständnisvolle Genossin seiner Kunst, verloren. 1836 hatte er sich zum zweiten Male mit der Pianistin Marianne Pfeiffer verheiratet († 4. Januar 1894). 1858 brach er den Arm, was ihn zwang, der geliebten Violine für immer zu entsagen. Bei alledem fand er, ein edler Idealist, seine volle Befriedigung im rastlosen Schaffen.

Er starb, ein treuer Vorfechter der reinen Kunst mitten in einer auch im Kunstleben verworrenen und unklaren Zeit, am 22. Oktober 1859, nachdem er noch das Neuaufblühen klassischen Geistes in Mendelssohn mit erlebt und mit seltener Weitherzigkeit die neue Kunst Richard Wagners begrüfst hatte. Er war „der letzte jener ernsten, echten Musiker, deren Jugend noch von der hellstrahlenden Sonne Mozarts unmittelbar beleuchtet war". „Er war ein redlicher, ernster Meister seiner Kunst, der Halt seines Lebens war Glaube an seine Kunst, und dieser Glaube machte ihn frei von jeder persönlichen Kleinheit," so hat ihn Richard Wagner treffend und liebevoll gezeichnet.

2. Spohrs kunstgeschichtliche Bedeutung ist eine doppelte: als Violinist hat er die deutsche Schule des Violinspiels begründet: im Bach'schen Geiste wird hier aller Nachdruck auf Kraft und Reinheit des Tons, Noblesse und ungekünstelte, unmaniorierte Weise des Vortrags gelegt. Der Künstler soll das Werk spielen, nicht sich selbst.

Als Komponist erscheint Spohr in erster Linie als der Vertreter der an Mozart grofsgewachsenen gediegenen, strengen Form, die er in den Dienst des romantischen Geistes stellte. Wie er ein vielseitig und wissenschaftlich gebildeter Mann war, so sympathisierte er lebhaft mit den ideal gerichteten Bewegungen seiner Zeit, den litterarischen, wie den politischen; noch kurz vor seinem Tode trat er in den Nationalverein ein. Daher wandte er sich in der Oper („Faust" 1816, „Jessonda" 1823, „Zemire und Azor" 1819, „Alruna" 1808, „Der Zweikampf mit der Geliebten" 1811, „Der Berggeist" 1825, „Pietro von Albano" 1827, „Der Alchymist" 1830, „Die Kreuzfahrer" 1843/44, die nie zur Aufführung gebrachte Oper „Die Prüfung" 1806) aus voller Überzeugung und mit Absicht den romantischen Stoffen zu. Einen durchschlagenden Erfolg fand nur „Jessonda", die anderen blieben, so reich sie an edelstem Gehalte sind, trotz mehrfacher Aufführungen, Litteraturopern. Bedeutendes leisteto Spohr auf dom Gebiete der Instrumentalmusik (9 Sinfonien: Es-dur, D-moll, C-moll, F-dur „Weihe der Töne", C-moll, G-dur „Historische Sinfonie", C-dur für 2 Orchester „Irdisches und Göttliches im Menschenleben", G-moll, H-moll „Die Jahreszeiten", Konzertouverturen, Ouver-

ture zu „Macbeth"). Von hervorragendem Wert, an klassische Reife streifend, sind seine Violinkonzerte, 15 an der Zahl, besonders das A-dur-Konzert No. 8 „In Form einer Gesangsscene" und das in D-moll op. 55. Von seinen 33 Streichquartetten und 4 Doppelquartetten hat sich keines auf die Dauer eingebürgert. Auch die übrigen Kompositionen für Kammermusik (ein Streichsextett, 7 Streichquintette, Sonaten für Harfe und Violine, Violine und Klavier, 5 Trios, 2 Klavierquintette, 1 Sextett, Oktett, Nonett etc.) sind, soviel des Geistvollen sie auch bieten, von der Gegenwart, von esoterischen Musikerkreisen abgesehen, fast vergessen. Die Ursache mag darin liegen, dafs bei Spohr die Romantik im Widerspruch steht mit der klassischen Form. Die Ideenschwere drückt seinen musikalischen Gedankenflug nieder, engt sein Schaffen ein und hemmt ihm die Freiheit der Bewegung. Er will als echter Romantiker zu viel ausdrücken, feilt und schärft zu sehr im Dienste des Gedankens; aber die strenge Schule, der gediegene musikalischeVerstand erlaubt ihm dabei doch keine zu scharfen Pointen, keine drastische Abgerissenheit, keine gewaltsame Wendung. Es bleibt ihm für die Detailzeichnung und Detailfärbung nur die Modulation übrig, die er denn auch so oft anwendet, dafs seine Musik hie und da etwas Verschwommenes, Verschwebendes, Elegisches erhält, wo er gerade das Gegenteil beabsichtigt. Auch die Oratorien („Die letzten Dinge", „Des Heilands letzte Stunden", „Der Fall Babylons", „Das jüngste Gericht", „Das befreite Deutschland", — ein Requiem blieb unvollendet) leiden unter dem Widerstreben der strengen Form gegen die Ideenfülle der Romantik; nur eines, „Die letzten Dinge", hat sich wirklich im Volke eingebürgert, Dank der edlen, biblischen Haltung und der Innigkeit der Musik, die manche Anklänge an die Bühne vergessen macht. So steht Spohr vor uns als der Besten Einer. Wenn ihm auch Beethovens heroische Grofsheit und gewaltige Individualität fehlt, so ist er in jeder Note gediegen, tüchtig, ein Deutscher durch und durch. Die Romantik hat ihn vor der Pedanterie, die Schule vor der romantischen Negation der Schönheitslinie bewahrt. Er ist ein ganzer Künstler, ein Meister im vollsten Sinne des Wortes, der uns mit dem Ideenschwung der Romantik den klassischen Idealismus vererbt hat, aber kein bahnbrechender Genius, der für die neuen Ideen, denen er als

gebildeter Mensch huldigte, auch das entsprechende künstlerische Gewand hätte finden können. —

Weniger befangen vom klassischen Geiste, keck und kühn in Inhalt und Form, ein Romantiker im vollsten Sinne des Wortes ist

3. Karl Maria von Weber.[1])

1. Ist Spohrs Persönlichkeit der Ausdruck deutscher Gediegenheit und Tüchtigkeit, sein künstlerisches Wirken die Frucht allseitiger Bildung und strenger Schule, so tritt uns in Weber der geniale Mensch entgegen, der vom Leben mehr gelernt hat, als von der Schule, dem Regel und Gesetz nur so weit etwas galten, als sie seinem Genius dienten, der keinen Anstand nimmt, die Fesseln der Schule zu sprengen, wenn er sich als Künstler im Rechte hierzu glaubt. Als Schriftsteller und Musiker kämpft er mit feuriger Entschiedenheit gegen die musikalische Scholastik und ihre Fesseln; er kämpft vollbewufst gegen den musikalischen Formalismus. Die Musik soll ergreifen, begeistern, also auch erregen. Darum fordert er von ihr in erster Linie Ideenfülle, packenden Inhalt, zündende Geistesblitze. Er ist ein Mann unmittelbarer, augenblicklicher Wirkung, des glänzenden Effekts. Sein Publikum ist nicht der kleine Kreis der Kenner und Auserwählten, „die Kammer“, sondern das Volk: er wendet sich am liebsten an das Volk selbst im Theater, oder wenigstens an den gefüllten Konzertsaal.

Ein solcher Mann war von Haus aus zur Wirkung ins Grofse, auf die Masse, also zum Dramatiker bestimmt, und es liegt Webers Bedeutung ganz wesentlich auf dem Gebiete des volkstümlichen Musikdramas.

Die Instrumentalmusik verdankt ihm eine gröfsere Freiheit der Bewegung, einen Reichtum neuer Kombinationen, Farben, Wendungen, durch welche die Sprechgabe der Tonkunst und

[1]) Quellen: *C. M. v. Webers hinterlassene Schriften.* 8 Bde. Leipzig 1828. Max Maria von Weber, *Karl Maria von Weber.* Ein Lebensbild. Leipzig 1866—68. 8 Bände. — *C. M. von Weber. Eine Lebensskizze nach authentischen Quellen von* F. W. Jähns. Leipzig 1873. — A. Reissmann, *Carl Maria von Weber. Sein Leben und seine Werke.* Berlin 1882. — *Reisebriefe von Karl Maria von Weber an seine Gattin Carolina.* Herausgegeben von seinem Enkel. Leipzig 1886.

ihr Vermögen, bis ins feinste Detail hinein zu charakterisieren, ungemein gesteigert wurde.

Karl Maria Friedrich Ernst Freiherr von Weber wurde am 18. Dez. 1786 zu Eutin geboren. Sein Vater Franz Anton von Weber, ein Verwandter von Mozarts Gattin Constanze von Weber, war ein leidenschaftlicher Theaterfreund. Zuerst Offizier, dann Verwaltungsbeamter, war er zur Musik übergegangen und Theaterdirektor in Meiningen, Hildburghausen und Salzburg geworden. Bei Karl Marias Geburt war er augenblicklich Kapellmeister in dem Städtchen Eutin. Es war ein fahrendes Musikantenblut in dem lebhaften Manne, und diese unstete Unruhe, die nirgends Halt machen konnte, ist auf den Sohn übergegangen.

Der Vater führte mit seinen Kindern, die er in seiner Weise sorgfältig erzog, ein bewegtes Wanderleben. Mit Leidenschaft verfolgte er den Gedanken, aus einem seiner Söhne ein musikalisches Genie zu erziehen. Karl Maria zeigte Anfangs am wenigsten Begabung, beziehungsweise Lust dazu. Er versuchte sich lieber in der Malerei, die seiner lebhaften Phantasie mehr zusagte, als die trockenen Anfangsgründe der Musik, die ihm sein Stiefbruder Fridolin (geb. 1761) und im Klavierspiel J. P. Heuschkel in Hildburghausen beibrachten. Erst als er während eines durch die kriegerischen Verhältnisse herbeigeführten längeren Aufenthaltes in Salzburg in Michael Haydns Schule gegeben wurde, erwachte seine Liebe zur Tonkunst und mit ihr sogleich die Schaffenslust und Schaffenskraft. Schon 1798 erschienen 6 Fughetten (op. 1), die unter Haydns Augen entstanden und ihm gewidmet waren, im Druck.

Der Vater, Karl Marias eigentümliche Begabung richtig beurteilend, suchte ihn von Anfang an der Bühne zuzuführen. Er wandte sich daher 1798 nach München, wo unter Karl Theodor die Oper in besonderer Blüte stand. Hier erhielt Karl Maria Unterricht in der Komposition bei dem Hoforganisten J. N. Kalcher, der auf das Wesen des strebsamen Jünglings sorgfältig einging. „Dem klaren, stufenweise fortschreitenden, sorgfältigen Unterrichte Kalchers verdanke ich größtenteils die Herrschaft und Gewandtheit im Gebrauche der Kunstmittel, vorzüglich in Bezug auf den reinen, vierstimmigen Satz, die dem Tondichter so natürlich werden müssen, soll er rein sich und seine Ideen dem Hörer wiedergeben können, wie

dem Dichter Rechtschreibekunst und Silbenmafs", bekennt W. selbst.

Daneben beteiligte er sich an Wallishausers (als Sänger „Vallesi") Akademien als Pianist und machte gewaltige Fortschritte. Ein Unglücksfall in Kalchers Wohnung (Feuer verzehrte den Kasten, in welchem Webers Kompositionen, darunter eine Oper „Die Macht der Liebe", aufbewahrt wurden), machte Weber eine Zeitlang an seinem Berufe irre. Mit der ihm eigenen, unruhigen Hast widmete er sich dem von Sennefelder eben erfundenen Steindruck, in welchem er auf Veranlassung seines Vaters schon einen guten Anfang gemacht hatte. Er siedelte mit dem Zwecke, einen lithographischen Notendruck zu begründen, nach Freiberg über. Aber die unwiderstehliche Liebe zur Tonkunst erwachte schon auf der Reise dorthin wieder, und, in Freiberg angekommen, komponierte er in kurzer Zeit für das dortige Theater die Oper „Das stumme Waldmädchen" 1800, nach seinem eigenen Ausspruch „ein höchst unreifes Produkt, nur hier und da nicht ganz leer von Erfindung", das in Chemnitz, Wien, Prag, Petersburg zur Aufführung kam.

Nach kurzem Aufenthalt in Freiberg ging's wieder auf die Wanderung und 1801 zum zweitenmal nach Salzburg, wo unter den Augen von Michael Haydn die reizende komische Oper „Peter Schmoll und seine Nachbarn" (1802) entstand, dann ging's nach Hamburg und Augsburg. Im Sommer 1803 betrat er die klassische Stadt der Musik, Wien.

Hier wurde Abt Vogler (s. o. S. 456) sein Lehrer. Mit scharfem Blicke erkannte dieser, was dem vorwärtsdrängenden Genie noch fehle: die strenge Schule, und nötigte ihn, auf das eigne Schaffen vorläufig zu verzichten und erst die strenge Schule der Klassiker durchzumachen. Weber that's mit „Entsagung", und schon nach einem Jahre erklärte ihn Vogler für fertig. 1804 nahm er die ihm auf Voglers Empfehlung angetragene Stelle eines Kapellmeisters in Breslau an. Aber bald galt er einer nur die ökonomische Seite des Theaters ins Auge fassenden Verwaltung und einer dem Schlendrian huldigenden Partei der Musiker „als Verschwender und Jäger nach Idealzuständen", und schon 1806 mufste er seine Entlassung nehmen. Aus den drückenden Verhältnissen, in die er hierdurch geriet, da er selbst, wie sein Vater, kränklich

war, befreite ihn der Ruf des Herzogs Eugen von Württemberg, der, selbst ein musikalisch hochbegabter Kenner, ihn als seinen Musik-Intendanten nach Karlsruhe (Schlesien) berief. Als der Krieg den Herzog veranlafste, seine Kapelle aufzulösen, kam Weber auf die Verwendung des Herzogs hin in die Dienste des Herzogs Louis von Württemberg als dessen Privat-Sekretär nach Ludwigsburg. Allein Weber geriet hier in Kreise, die seinen Jugendübermut nur allzusehr herausforderten. Der geniale Künstler gab sich ganz dem Lebensgenusse hin und, wenn er auch der Tonkunst immer noch treu blieb, so gehörte er ihr doch nicht mehr ganz an. Seine Versuche fand Spohr, der ihn in Stuttgart flüchtig kennen lernte, „dilettantenmäfsig"; das sprunghafte Wesen konnte dem an den Klassikern genährten Kunstsinne Spohrs nicht behagen. Weber selbst schlofs sich innig an Franz Danzi an, der in jener Zeit die Leitung der Stuttgarter Hofkapelle übernommen hatte, bis eine Katastrophe seinem Aufenthalte in Württemberg ein Ende machte. Er war, ohne seine Schuld, in eine zweideutige Hof-Affaire verwickelt worden und wurde auf königlichen Befehl samt seinem Vater 1810 über die Grenze gebracht. Von nun an bezeichnet Strenge gegen sich selbst, Gewissenhaftigkeit und Pünktlichkeit im gesamten Thun und Lassen seinen Weg. Der Jüngling ist zum Manne geworden, und auch der Künstler hat sich selbst gefunden.

Noch in Ludwigsburg-Stuttgart hatte Weber die Oper „Silvana" und eine Reihe brillanter Klavierwerke (op. 10, 12, 21) geschrieben. Jetzt warf er sich, geläutert und zum Bewufstsein seiner selbst gebracht, der Kunst als „erlösender" Macht in die Arme.

Er wandte sich nach Mannheim, wohin Danzi's Empfehlungen ihn geleiteten und wo er sich als Pianist und Komponist schnell Achtung und Beifall errang.

In Darmstadt genofs er noch einmal neben Meyerbeer den Unterricht des Abts Vogler. Der künstlerische Wandertrieb führte ihn fort und fort in die Ferne und endlich nach längeren Aufenthalten in München („Abu Hassan" 1811) und Mannheim nach Berlin (1812). Der Aufenthalt in der durchgeistigten Atmosphäre der „Metropole der Intelligenz" und der Umgang mit einer sehr kritisch gerichteten Gesellschaft trug wesentlich zur inneren Ausreifung des Meisters bei. Die Lücken

seiner Bildung kamen ihm hier zum vollen Bewufstsein. Er selbst, schon früher mit der Feder thätig, wurde zum Kritiker mit voller Absicht. Sein Schaffen nahm eine klare Richtung an. Zwar die Musiker Zelter, Righini u. a. verhielten sich kühl gegen ihn, aber warme Teilnahme fand er bei den Dichtern Brentano, Tiedge u. a.

1813 übernahm er die Leitung der Oper in Prag, die er völlig umgestaltete. Der Meister im Bühnenwesen zeigte sich in den alle Seiten desselben umfassenden Organisationen. Weber war nicht blofs Musiker, er war ein universeller Künstler: die Oper fafste er nicht nach ihrer musikalischen Seite allein, sondern in ihrer gesamten künstlerischen Bedeutung auf.

Die Begeisterung der Freiheitskriege entzündete den mit dem Volke lebhaft sympathisierenden Künstler. Es entstanden die Weisen zu „Leyer und Schwert“ (1814), die Webers Namen mit einem Schlage volkstümlich machten. Nachdem er das „geistige Spital“ (Prag), wo er jeder Anregung entbehrte, verlassen und wieder drei genufsreiche Jahre in Berlin zugebracht hatte, nahm er einen Ruf nach Dresden an (1817), wo ihm die Aufgabe gestellt wurde, „eine deutsche Oper zu begründen“. Das Volk war erwacht, der nationale Geist war hell aufgeflammt: das war der Boden, auf dem Weber, der eben nicht blofs Kammer- und Salonmusiker sein konnte, sondern dem die Fühlung mit dem Geiste der Nation die Bedingung des Schaffens und ihre Sympathie der Sporn dazu war, seinen Genius entfalten konnte. Alles bisherige ist daher nur als Vorarbeit für die nun folgenden Meisterwerke anzusehen. Dazu hatte er unstet wandern und überall wieder neu zu lernen anfangen müssen, um auf dem Gebiete der deutschen nationalen Oper das Meisterwerk zu schaffen. In Dresden entstand „Preciosa“ 1820, in Berlin „Der Freischütz“, der am 18. Juni 1821 zum erstenmal unter jubelnder Begeisterung in Berlin aufgeführt wurde. Es folgten „Euryanthe“ (Wien 1823) und „Oberon“ 1826. Mit diesen Werken hat Weber, geleitet und getragen von der geistigen Bildung seiner Zeit, den Gedanken vollendet, der dem deutschen Singspiele zu Grunde gelegen war und der „Zauberflöte“ die Herzen gewonnen hatte.

Weber, der sich 1817 mit Caroline Brandt verheiratet hatte, überlebte seine Triumphe nicht lange. Er starb auf

einer Kunstreise, fern von der Heimat, zu London am 5. Juni 1826. Er war der erste Musiker, an dessen Tod die deutsche Nation Anteil nahm. Seine irdischen Reste wurden in England beigesetzt, aber 1844 nach Dresden übergeführt, wo ihm ein Standbild errichtet worden ist.

2. Webers Bedeutung liegt nicht in erster Linie auf dem rein musikalischen Gebiete. Die Musik als solche hat er nicht wesentlich weiter geführt. Ja, trotz des hinreifsenden Schwunges, den sein Schaffen atmet, trotz des blendenden Glanzes, der so viele seiner Instrumentalkompositionen kennzeichnet, mufs zugestanden werden, dafs doch manche derselben das Gepräge geistvollen Virtuosentums tragen und jene allseitige, gleichmäfsige, harmonische Durchbildung, welche die Klassiker charakterisiert, vermissen lassen. Der Reichtum der Phantasie, die Eleganz und Geschmeidigkeit der Formgebung, die packende Rhythmik und wundersam innige Melodik, vermag doch nicht ganz für den Mangel des vollkommenen Gleichgewichts, der ab und zu aufstöfst, zu entschädigen. Webers Bedeutung ist in erster Linie eine kunstgeschichtliche. Er hat die Musik zur Sache der Nation gemacht, zur Kulturmacht erhoben. Er hat den Musikern durch seine universelle Bildung und durch seine fruchtbare kritische Thätigkeit den Sinn für die kulturgeschichtliche und soziale Bedeutung ihrer Kunst erschlossen. Er hat die Musik mit dem Geiste der Nation in bewufste, lebendige Fühlung gebracht. Er ist nicht blofs Künstler überhaupt, er ist ein ausgesprochen deutscher Musiker.

Aber auch als „Musiker“ nimmt Weber eine hervorragende Stellung ein, insbesondere als Meister des Pianofortespiels und der Pianofortekomposition (Konzertstück, Polonaise in Es-dur op. 21, Rondo brillant op. 62, Aufforderung zum Tanz, 4 Sonaten in C-dur, As-dur, D-moll, E-moll, Konzerte in C-dur und Es-dur, Variationen u. a.). Von den Werken für Kammermusik (Violinsonaten, Duos für Klarinette und Klavier, Trio, Klavierquartett in B-dur, Quintett für Klarinette und Streichquartett op. 34, Fagottkonzert) und für Orchester (2 Sinfonien, Ouverturen etc.) hat sich nur die „Jubelouverture“ (zum 50jährigen Regierungsjubiläum Friedrich Augusts), in der Gunst des Publikums erhalten. Auch die Kantaten stehen zurück gegen die dramatischen Werke des Meisters. So hat Weber selbst durch seine Entwickelung den Beweis geliefert,

dafs die Romantik ihre eigentlichen Triumphe auf dem Gebiete der Oper feiert, dafs hier erst ihre Berechtigung ins helle Licht tritt, ihre Vorzüge zu voller Geltung, zu durchschlagender Wirkung gelangen.

4. Felix Mendelssohn-Bartholdy.[1])

Felix Mendelssohn-Bartholdy wurde am 3. Februar 1809 zu Hamburg geboren als der Sohn Abraham Mendelssohns und Enkel des berühmten Philosophen Moses Mendelssohn. Der Vater war Banquier, ein feingebildeter, aufserordentlich gewissenhafter und durch Adel der Gesinnung ausgezeichneter Mann; die Mutter eine liebenswürdige, fein gestimmte und zart empfindende Natur. Das Familienleben im Hause, in welches uns Mendelssohns Briefe einen reizenden Einblick thun lassen, war ein überaus gemütvolles, getragen von der herzlichsten gegenseitigen Liebę und Harmonie. Eine warme Religiosität, gesättigt mit dem milden Geiste einer echt humanen Bildung, gab ihm die Weihe. Die besten Geister der Gesellschaft Berlins, Gelehrte wie Künstler, fanden sich gerne in diesem Hause zusammen, und so waren die frühesten Eindrücke, die Mendelssohn empfing, solche, die in ihm ein feines Gefühl für das Edle, Zarte und Schöne ausbilden mufsten. Der reine Schönheitssinn, der durchaus nichts Häfsliches weder in ästhetischer noch in sittlicher Hinsicht verträgt, war ihm,

---

[1]) Quellen: W. A. Lampadius, *F. Mendelssohn-Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde.* Leipzig 1848. Derselbe, *Felix Mendelssohn-Bartholdy, ein Gesamtbild seines Lebens und Schaffens.* ib. 1886. — W. Neumann, *Felix Mendelssohn-Bartholdy.* Cassel 1854. — Dr. Karl Mendelssohn-Bartholdy, *Goethe und Felix Mendelssohn.* Leipzig 1861. — Ed. Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich.* Leipzig 1869. — H. Giehne, *Mendelssohns verdienstvolles Wirken als deutscher Tondichter.* Carlsruhe 1873. A. Reissmann, *Felix Mendelssohn-Bartholdy, sein Leben und seine Werke.* Berlin 1873. — F. Hiller, *F. Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen.* 1874. — J. Sittard, *Mendelssohn-Bartholdy.* Leipzig 1881 (Sammlung musikal. Vorträge No. 33). — J. Eckart, *Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy.* Leipzig 1888. — *Mendelssohns Briefe I. und II.* Leipzig 1861 ff. — S. Hensel, *Die Familie Mendelssohn 1729—1847.* 7. A. Berlin 1888. — Felix Moscheles, *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles.* Leipzig 1888. *Mendelssohns Werke.* Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel. Leipzig.

wie einst Mozart, schon angeboren und fand in dem Geiste, der im Hause waltete, reiche Nahrung. Gerade wie Mozart, so verband auch den jungen Mendelssohn eine tiefe Pietät mit seinem Vater, der ihm freilich auch seinerseits ein wahrer Leopold Mozart war, indem er mit väterlichem Rat und aufopfernder Sorge über der Entwickelung des Sohnes wachte und — dies freilich in ganz anderem Maſse, als es der Vater Mozarts, der ein armer Musikus war, thun konnte — mit seinen reichen Mitteln dem Sohne die Bahn zu seinem vorgesteckten Ziele ebnete.

Frühzeitig zeigte sich bei Felix und seiner Schwester Fanny, der späteren Gattin des Malers Hensel, eine auſserordentliche Begabung für Musik, und er erhielt bei Berger, dem Schüler Clementi's (s. o. S. 450), Unterricht im Pianofortespiel, bei Henning im Violinspiel, bei Zelter, dem Gründer der Berliner Singakademie, Unterricht in der Komposition. Auch Moscheles nahm sich, so lange er sich in Berlin aufhielt, des talentvollen Knaben an. Jeden Sonntag fanden im Mendelssohn'schen Hause musikalische Aufführungen im engeren, gewählten Kreise statt, bei welchen ein kleines Orchester mitwirkte und der junge Mendelssohn dirigierte, so daſs er schon frühe in das Verständnis des Orchesters hineinwuchs und reichlich Gelegenheit fand, die Wirkung seiner Kompositionen alsbald bei der Aufführung zu beobachten. Die übrige Bildung wurde nicht vernachlässigt. In den Sprachen unterrichtete der Hauslehrer Heyse (Vater des Dichters), in Zeichnen und Malen Rösel.

Wiewohl Felix schon im 9. Jahre öffentlich auftrat und schon im 14. Lebensjahre meisterliche Werke schuf, wie eine Violin-, zwei Klaviersonaten, eine kleine Operette, Kantate, Lieder und die nicht im Druck erschienene D-dur-Sinfonie von 1822, so drang der Vater doch in erster Linie auf allseitige und gründliche Bildung. Erst als Cherubini, welchen der Vater 1825 mit dem jungen Felix in Paris aufsuchte, diesen lebhaft zum Berufe des Künstlers aufmunterte, ja sich selbst zur Ausbildung desselben erbot, weihte Felix mit voller Entschiedenheit sein Leben der Kunst, bezog aber, mit einer trefflichen humanistischen Bildung ausgerüstet, 1827 vorher noch die Universität Berlin, um Vorlesungen allgemein bildender Art zu hören. Schon früher (1821) war er durch Zelter bei

Goethe eingeführt worden, dessen imponierendes und doch so durchaus harmonisches, klassisches Wesen läuternd und stärkend auf ihn einwirkte. In demselben Jahre kam er mit Weber und durch ihn mit der Romantik in Berührung. Eine Oper „Die Hochzeit des Camacho“ (op. 10), welche im Jahre 1827 im Schauspielhause zu Berlin aufgeführt wurde, fand zwar freundliche Aufnahme, wurde aber zurückgelegt. Es ist Mendelssohns erste und letzte Oper geblieben.

Die öffentliche Künstlerlaufbahn begann er 1829 mit einer Reise nach London, die er auf Moscheles' Einladung hin unternahm, nachdem er in Berlin am 11. März 1829 durch die Aufführung der „Matthäus-Passion“ des grofsen Bach nicht nur seine künstlerische Reife in ein glänzendes Licht gestellt, sondern eine musikalische That vollbracht hatte, die dem künstlerischen Schaffen der Zeit eine neue Richtung gab, sofern der alte Bach, nachdem er 100 Jahre vergessen gewesen, wieder erweckt wurde und von nun an als der Lehrmeister galt, durch dessen Schule jeder wahre Musiker hindurchgehen müsse. In London gewann dem jungen Meister seine liebenswürdige Persönlichkeit, sowie seine allseitige geistige und gesellschaftliche Bildung schnell die Herzen. Die Ouverture zum Sommernachtstraum, welche er noch während seiner Studienzeit (1826) komponiert hatte, errang sofort den stürmischen Beifall der Engländer. Schon jetzt zeigte Mendelssohn eine Formbeherrschung, eine Sicherheit und ein Ebenmafs, wie das seit den Klassikern nicht mehr dagewesen war. Aber es war diese Glätte der Form, diese strenge Ökonomie hier gepaart mit romantischem und durch und durch poetischem Geist, welcher überdies unter der läuternden Zucht einer tiefgegründeten Bildung stand. Wo in der Form die Leidenschaft und die Macht der Stimmung sich geltend macht, da geschieht es mit einer Grazie, mit einer abgeklärten Ruhe, mit einem feinen Formgefühl, das keine unangenehme Empfindung aufkommen läfst. Es ist eine bei aller Romantik vornehm griechische Haltung, die Mendelssohn von Anfang an charakterisiert.

Die Reihe seiner Arbeiten zeigt für den Beobachter einen Fortschritt insofern, als Mendelssohn im Anfang sich noch an die Vorbilder, die älteren Klassiker Händel und Bach und die modernen Mozart und Beethoven, anlehnt, allmählich aber

bei ihm die persönliche Eigenart heraustritt, die wesentlich in der harmonisch-mafsvollen Zurückhaltung des Pathos und in der völligen Freiheit der Formbehandlung liegt. Die hochpoetische Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“ (op. 27, 1828), wie die zum „Sommernachtstraum“, die schottische Sinfonie (1829 resp. 1842, op. 56, A-moll) und Sonate, die „Hebriden“ (H-moll, op. 26, 1830 vollendet), sind duftende Blüten der ersten Reise in England und Schottland und bereits Denkmale vollendeter künstlerischer Reife.

Mendelssohns Leben fliefst durchaus eben und harmonisch hin. Infolgedessen können wir bei ihm nicht, wie z. B. bei Beethoven, von einer Entwickelung reden, die das Resultat erschütternder Erfahrungen gewesen wäre. Seine künstlerische Individualität bleibt sich vielmehr gleich; er reift wohl in die Breite und Fülle, entfaltet ein immer bedeutenderes Wirken, aber dieses selbst zeigt immer denselben, schön gestimmten, hellenischen Künstlergeist.

Nach einer Reise über München, Salzburg, Wien, Venedig betrat Mendelssohn 1830 zum erstenmale Italien. Wie einst Händel, so fühlte auch er sich sonnig angehaucht von dem herrlichen Lande, und es wurde sein Wesen zu heller Freudigkeit und Lebensenergie gesteigert. Durfte er sich doch mit vollem Genusse allen den grofsen und bunten Eindrücken des einzigen Landes hingeben und, ohne um seine Existenz sorgen zu müssen, nur der eigenen Bildung und künstlerischen Erstarkung leben, im anregenden Umgang mit den gelehrten und künstlerischen Kreisen, die dort sich allezeit zusammenfinden, während Mozart seiner Zeit auch in Italien nur auf die Theater angewiesen war und um Geld komponieren mufste. Um so mehr läfst Mendelssohn auch das ganze Leben auf sich wirken, nicht etwa die italienische Musik, die ihm durchaus keine hohe Achtung einflöfst. „Ich verdanke dem, was nicht die eigentliche, unmittelbare Musik ist, den Ruinen, den Bildern, der Heiterkeit der Natur, am meisten Musik,“ sagt er selbst.

Von Italien zurückgekehrt, begab er sich nach München (1831), wo er sich der Ausbildung seiner geistvollen Schülerin Josefine Lang mit besonderer Aufopferung annahm. Sodann wandte er sich nach Paris und London, wo er wieder mit offenen Armen aufgenommen wurde. 1832 weilte er in der

Stadt, die Zeugin seiner ersten Entwickelung gewesen war. Die Dirigentenstelle an der Singakademie war durch Zelters Tod erledigt. Obwohl Mendelssohn schon durch die unter grofsen Schwierigkeiten glänzend durchgeführte erstmalige Aufführung der „Matthäuspassion“ bewiesen hatte, dafs er der Aufgabe völlig gewachsen war, die Singakademie zu leiten und ihren Aufführungen den Stempel bedeutender Kunstleistungen zu verleihen, mufste er doch aus verschiedenen Gründen hinter Rungenhagen zurückstehen. Gerne folgte er daher einem Rufe als städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf (1833), wo Immermann weilte, den er zu einem Operntext gewinnen wollte. Aber dieser Versuch, wie alle andern, einen Operntext nach seinem Geschmack zu erhalten und musikalisch zu gestalten, schlug fehl. Mendelssohns hochgebildetem Geiste genügten die Texte nicht, oder, wenn sie auch poetisch trefflich waren, so waren sie nicht geeignet, gerade ihn zu musikalischem Schaffen anzuregen. Es fehlte ihm wohl die Leidenschaft, deren der echte Dramatiker bedarf; er war dem dramatischen Stoff gegenüber zu kritisch und zu reserviert. Da, wo er dramatisch schuf, war er wirklich selbst durch den Geist des Stückes hingerissen worden: in der „Antigone“, im „Oedipus“ und in dem Bruchstücke „Loreley“.

In Düsseldorf hatte Mendelssohn neben der Leitung des Gesangvereins, der Winterkonzerte und der Kirchenmusik im Theater mit Immermann sogenannte Mustervorstellungen zu geben. Das Oratorium „Paulus“ (1835) ist die grofsartigste Frucht dieser Periode. Die Wirksamkeit am Theater wurde ihm durch allerlei Mifshelligkeiten verbittert, denn er war der Musiker für die gebildete Welt, nicht gewöhnt, sich mit den Intriguen des Bühnenlebens herumzuschlagen.

Seine glänzendste Thätigkeit konnte Mendelssohn erst in Leipzig entfalten, wohin er 1835 als Direktor der Gewandhauskonzerte berufen wurde. Hier eben entfaltete er seine kunstgeschichtliche und musikalische Bedeutung im vollsten Mafse, und Leipzig wurde der Ausgangspunkt für jene weitgreifende musikalische Reformation, die sich an Mendelssohns Namen knüpft. Leipzig war hierzu der geeignete Ort: nordischer Ernst verband sich hier mit sächsischer Gemütlichkeit; der deutsche Geschmack herrschte vor. Ein treffliches Orchester und das gebildete musikalische Verständnis erlaubten ein

ausgedehntes Wirken: unter Mendelssohns Zauberstab erstanden vor den überraschten Deutschen Händel und Bach, die längst vergessenen, Beethoven, der unverstandene. Ein frischer Hauch klassischen Geistes wehte durch die ganze musikalische Welt. Es dämmerte im Bewufstsein der Künstlerschaft das Gefühl auf von der Wichtigkeit echter, tiefgründender Menschenbildung für die Kunst und von dem genauen Verhältnis, in welchem Seelenadel und Adel des Schaffens mit einander stehen. Mit einemmale fragte man wieder nach den ewigen Gesetzen der Schönheit und des Mafses. Die geniale Persönlichkeit, welche den Klassicismus vertrat, war selbst die beste Bürgschaft dafür, dafs der Klassicismus nicht wieder zum toten Formalismus werden sollte. Mendelssohn war erfüllt mit der Bildung der Zeit, stand auf der Höhe ihres Bewufstseins und war durchdrungen von dem Gefühle für das, was dem modernen Geiste entsprach. Von den Klassikern zu lernen, der Interpret des modernen Geistes zu werden, das war die Losung für die Künstler. Es war romantischer Klassicismus, den er in sich verkörperte. An den klassischen Werken das Verständnis für die Kunst und zwar für die der Gegenwart zu gewinnen, war die Losung für das Publikum. Dem entsprach Mendelssohns Wirksamkeit: neben den klassischen Werken brachte er mit liebevollem Verständnis und selbstloser Hingebung auch das gute Neue zur Aufführung. Er selbst, in seinen eigenen Werken, stellte am klarsten und auf die vollendetste Weise die Vereinigung des Klassischen und Modernen, die Romantik in klassischer Zucht, dar. Seine „Sinfonien" (C-moll op. 11, A-moll, die schottische op. 56, A-dur, die „italienische", koncipiert 1830, op. 90, B-dur 1840, die „Reformationssinfonie" op. 107 in D-moll, komp. 1830), und seine Ouverturen („Sommernachtstraum" 1826, op. 21; „Hebriden" op. 26 [Fingalshöhle]; „Meeresstille und glückliche Fahrt" op. 27; „Zum Märchen von der schönen Melusine" op. 32, 1833; „Ruy Blas" op. 95, „Trompetenouverture" in C-dur op. 101, komponiert 1825), so sehr sie sich im Satz, in der Stimmführung, überhaupt in der Form, an die klassischen Ideale halten, atmen doch frischen, romantischen Geist und sind durchaus neu und reizvoll; es sind farbenreiche Stimmungs- oder noch besser Landschaftsbilder, an welchen die tadellos feinen klassischen Konturen

uns entzücken, während die Farben, so reich sie gemischt sind, doch mafsvoll gedämpft erscheinen, und nichts Grelles oder Übertriebenes sich findet, was den gebildeten Geschmack verletzen könnte. Seine Kammermusikwerke (Sextett für Klavier und Streichinstrumente op. 110 [1824], Quartette für Klavier, Violine, Viola, Violoncello op. 1 [1822], 2 [1823], op. 3 [1824], Oktett für Streichinstrumente op. 20, 2 Streichquintette op. 18 und 87, 7 Streichquartette op. 12, 13, 44, No. 1, 2, 3; 80, 81, 2 Klaviertrios op. 49 und 66, Violinkonzert op. 64, Violinsonate op. 4, Cellosonaten op. 45, 58, Variations concertantes für Cello) gehören, was Ebenmafs der Form und Stimmungsgehalt betrifft, zum Besten, was die Gattung aufzuweisen hat. Seine Klavierwerke (Klavierkonzert in G-moll op. 25, in D-moll op. 40, H-moll-Capriccio op. 22, Rondo brillant op. 29 u. s. f.) sind geistvoll koncipierte, glänzende Vortragsstücke von reichem Gehalt. Am populärsten sind die „Lieder ohne Worte“; sie sind voll Individualgehalt, sprechende Stimmungsbilder in engem Rahmen, d. h. Tongedichte, echt romantische Gebilde. Nicht nur das reifste und gewaltigste, sondern auch das bezeichnendste Werk ist das Oratorium „Paulus“, zugleich ein epochemachendes Denkmal der Zeitrichtung (zum erstenmale aufgeführt auf dem Düsseldorfer Musikfest am 22. Mai 1836).

Aus dem nüchternen Rationalismus hatte Schleiermacher die Menschen zu einer gemütvollen religiösen Anschauungsweise zurückgeführt. Lebendig erstanden die Gestalten der heiligen Schrift vor dem durch die gewaltigen Ereignisse geläuterten Bewufstsein des Volkes. Die Sympathie wandte sich mit Vorliebe der Jugendzeit der Kirche, der Zeit der ersten Liebe zu, in welche die theologische Kritik auch das denkende Forschen ernst und liebevoll zugleich zurückgelenkt hatte. Es war das menschliche Interesse an den Kämpfen und Leiden der Verkündiger des Evangeliums, was dem Schriftstudium seinen Zauber verlieh. Das Oratorium „Paulus“ führt den gröfsten Apostel vor unser Auge in seinem menschlichen Ringen und Wirken. Händels Objektivität und erhabener Styl sind hier einer subjektiven, ganz in die Stimmung des Helden sich hineinlegenden Darstellung gewichen. Paulus ist den Tönen nach der uns sympathische Mensch, nicht der für unser Gefühl in unnahbare Ferne gerückte biblische Heros.

Dieser Zug herzlicher Sympathie, dieser Geist weicher Milde charakterisiert das Werk, das „ein Werk des Friedens und der Liebe“[1]) ist. In der Form lehnt sich Mendelssohn an Händel und Bach an, verjüngt sie aber durch biegsame Melodik und modernen Farbenreichtum. Den Stempel edler Würde und Weihe tragen denn auch Mendelssohns eigentliche Kirchenkompositionen (Psalmen, Sprüche, Motetten), die er für den neugegründeten Domchor in Berlin komponiert hat. Die Musik zwingt sich bei ihm nicht zu asketischer Rauheit; sie redet die Sprache ihrer Zeit und spricht darum unmittelbar zu Herzen, aber sie wahrt die feine Zucht, welche der geweihte Raum und der heilige Zweck fordert, und stellt sich mit voller Pietät und Treue in den Dienst des biblischen Wortes. Darum haben die kirchlichen Kompositionen Mendelssohns, so modern sie klingen, durchaus kirchliche Haltung und Stimmung.

Noch in anderer Richtung ist der „Paulus“ eine reformatorische That gewesen. Es entstanden im Zusammenhang mit dem von Mendelssohn geweckten klassischen Geiste Dilettantenchöre, die mit Begeisterung und Feuer das Werk einübten und so an und durch Mendelssohn Sinn und Verständnis auch für die herbe Gröfse des verschollenen Bach gewannen. So hat Mendelssohn der gebildeten Gesellschaft den Geist ernsten Musikstrebens eingepflanzt, der die Gegenwart kennzeichnet.

Indem er für die Haus- und Gesellschaftsmusik wahrhaft klassische Werke schuf und so neben dem Theater eine neue selbständige Kunststätte, das Haus und die Gesellschaft, ins Leben rief, gab er allen auf Verallgemeinerung der Kunst gerichteten Bestrebungen einen festen Mittelpunkt, ein edles Vorbild, einen neuen Herd.

Unter diesen Gesichtspunkt sind nicht blofs der „Elias“ (1846), sondern auch die Kompositionen zu den Chören der Sophokleischen Dramen „Antigone“ (1841) und „Oedipus auf Kolonos“ (1845) und die zu Racines „Athalja“ (1843 und 1845) zu stellen, welche er auf die Aufforderung Friedrich Wilhelms IV. hin für die Berliner Bühne schuf.

Der Gedanke, welcher dem Könige und Mendelssohn

[1]) So Schumann.

dabei vorschwebte, war derselbe, wie der Glucks und der Florentiner, nämlich: die klassische Tragödie durch die moderne Musik wieder zu beleben. Mendelssohn ergriff, hingerissen von dem Geiste der gewaltigen Dichtung, die Aufgabe voll Begeisterung. Wie man auch vom ästhetischen Standpunkte aus das Unternehmen beurteilen mag, die antike Tragödie selbst auf die moderne Bühne zu bringen: that man es, so läſst sich kaum eine schönere Vermittlung zwischen dem modernen und antiken Bewuſstsein denken, als Mendelssohns in Kolorit und Haltung so herrliche, schwungvolle, wenn auch, bei allem hellenischen Farbenton, durchaus romantische Musik. Der Gesamteindruck der Darstellung ist allezeit ein überwältigender, am reinsten aber dann, wenn an die Stelle der scenischen Darstellung die vollendete Recitation eines einzigen Darstellers tritt, indem die Musik hier voll und kräftig auf unsere Phantasie wirken kann und uns griechischen Himmel, griechischen Sonnenschein und antikes Leben vorzaubert, ohne daſs wir durch die Mängel einer vielgliedrigen Darstellung aus der Täuschung gerissen oder zerstreut werden. Reiner und konzentrierter ist dann auch die Wirkung der Dichtung selbst, deren Schönheit und Kraft doch auch, neben dem allgemein menschlichen Gehalt, in dem, hellenisches Bewuſstsein voraussetzenden Detail der Bilder aus hellenischem Leben und hellenischer Sage liegt. So erscheinen auch diese Werke, wiewohl für die Bühne bestimmt, als akademische Werke im edelsten Sinn, die am schönsten zur Darstellung kommen, wenn klassisch gebildete Jünglinge die Ausführung der Chöre übernehmen. Die „Walpurgisnacht“ (1831) ist ebenfalls, nur auf romantischem Gebiete, ein Werk für die gebildeten Dilettanten oder gebildeten Künstler, nur ihnen zugänglich und nur von ihnen darstellbar.

Ganz nach derselben Richtung hin wirkt eine weitere reformatorische That: die Gründung des Leipziger Konservatoriums,[1] welches am 3. April 1843 eröffnet werden konnte. Dem Grundgedanken, daſs musikalische Meisterschaft nur auf dem Grunde tiefer Bildung und im Zusammenhang mit ihr

[1] Der Name bezeichnete ursprünglich jene Anstalten, in welchen arme Knaben zur Erziehung aufgenommen und zur Verwendung für die Kirchenmusik ausgebildet wurden. Von nun ab wird er ausschlieſslich auf musikalische Fachschulen angewendet.

erstehen könne, war hier praktische Folge gegeben, die Musik, bisher vielfach eine Sache des Zufalls oder rein individueller Richtungen und Moden, wird Gegenstand einer von wissenschaftlichem Geiste getragenen Schule. —

Wir haben nur die Hauptmomente aus dem vielseitigen Wirken des edlen Meisters hervorgehoben, die ihn uns als Reformator des gesamten deutschen Musikwesens erscheinen lassen; denn auf alle Gebiete des musikalischen Lebens und Strebens hat er befruchtend, vertiefend, läuternd eingewirkt.

Leider dauerte dieses reiche Leben nur allzukurz. Mendelssohn, der sich 1836 mit Cäcilia Jeanrenaud, der Tochter eines Geistlichen, verehelicht hatte und in glücklichster Häuslichkeit lebte, verzehrte in rastloser Arbeit seine Kraft. Seine Wirksamkeit auf verschiedenen Musikfesten, seine Thätigkeit für die Organisation der Künstlererziehung, wie er sie in Berlin vergeblich, in Leipzig mit grofsem Erfolge entfaltete, seine vielen Reisen, seine rastlose Kompositionsarbeit — alles das griff seine Gesundheit an. Unerwartet durchflog Deutschland die Trauerkunde, dafs der junge Meister an den Folgen eines Nervenschlages am 4. November 1847 dahingerafft worden. Wie bei Weber, ja noch mehr, trauerte das ganze Volk; und die Allgemeinheit der Trauer um einen „Musiker", nach dessen Leben und Sterben einst nur die „Kenner" gefragt hatten, ist der sprechendste Beweis für die hohe Bedeutung nicht blofs seiner edlen Persönlichkeit, sondern auch der von ihm vollbrachten Sendung.

Es war wirklich niemand da, der ihn ganz ersetzen konnte, denn keiner besafs so das Vertrauen aller und keiner genofs eine so allgemeine Popularität, wie er, aber die Saat, die er ausgestreut hatte, ging auf und brachte edle Früchte.

Seine geschichtliche Bedeutung liegt nicht blofs in dem, was er dem Musiker von Fach geschenkt hat, wiewohl seine Meisterwerke mit den besten aller Zeiten sich messen können, sondern vor allem darin, dafs er durch seine eigene edle Erscheinung das Musiker- und Künstlertum zu Ehren gebracht und durch sein Wirken nicht wenig dazu beigetragen hat, die Tonkunst zur Weihe des häuslichen, kirchlichen und öffentlichen Lebens zu erheben.

Mendelssohns Persönlichkeit wirkte nach seinem Hinscheiden in doppelter Richtung fort, einmal in der Schar von Schülern

und Gesinnungsgenossen, die seine Kompositionsweise zum Muster nahmen, nach der specifisch-musikalischen Seite hin, sodann nach der kunstgeschichtlichen Seite in den zahlreichen, überall unter seinem Einflufs sich regenden Bestrebungen, welche sich die Ausbreitung des Kunstverständnisses und die Veredlung des Kunstgeschmackes zur Aufgabe machten. Dazu gehört der rege Eifer, mit dem das Studium der Klassiker in Angriff genommen wird. Ihre Werke dringen in beispiellos billigen Ausgaben immer mehr unter das Volk. Mit dem zunehmenden Verständnis wächst überall der Eifer und die Lust an guter Musik.

Dafs aber die Popularisierung der Kunst nicht zur Verflachung führe, dafür sorgen die in grofser Zahl nach dem Vorbilde des Leipziger Konservatoriums fast in allen bedeutenderen Städten gegründeten Konservatorien (Köln, München, Stuttgart, Mannheim, Würzburg, Frankfurt a. M., Hamburg, Karlsruhe etc.), indem hier die Kunstübung an der Hand des Studiums der Klassiker gelehrt und möglichst auf eine gediegene allgemeine Bildung gegründet wird.

Diejenigen Meister, für deren Schaffen Mendelssohns romantische Ideenfülle mit klassischer Formschönheit vereinigende Individualität das bestimmende Vorbild geworden ist, charakterisiert ein feines Gefühl für den Adel der Form, Sorgfalt in der alles Gewaltsame und Gezwungene vermeidenden Behandlung von Harmonie und Melodie, edles Gleichmafs in Haltung und Stimmung des Ganzen.

Dem Genius Mendelssohns am nächsten stehen, auch durch innige Freundschaftsbande mit dem verklärten Meister verbunden: Ferdinand Hiller und Niels Wilhelm Gade.

Ferdinand Hiller, geboren den 14. Oktober 1811 zu Frankfurt a. M., erhielt nach einer gründlichen, zur Verfolgung der wissenschaftlichen Laufbahn berechtigenden, von treuer und weiser Vaterhand geleiteten Vorbildung den Unterricht von Johann Nepomuk Hummel in Weimar (s. o. S. 448), dem Schüler Mozarts und Zeitgenossen Beethovens. Auf einer Reise nach Wien, die er 1827 in Begleitung Dehns unternahm, war es ihm vergönnt, in die Züge Beethovens zu schauen. In Paris, wo er 1828 eintraf, gewann sein Geist im persönlichen Verkehr mit Rossini, Meyerbeer, Cherubini, Berlioz, Chopin und Liszt, diesen so heterogenen Meistern,

eine seltene Universalität und Versatilität, die ihn ganz besonders zum Kritiker und musikalischen Essayisten befähigen mufste. Nach verschiedenen Reisen und kürzeren Aufenthalten in Frankfurt, Leipzig u. s. w. fand er 1850 einen festen Sitz in Köln, wo er als Komponist, Kritiker und Lehrer jüngerer Talente eine weitreichende Wirksamkeit entfaltete und am 11. Mai 1885 starb. (Hauptwerke die Oratorien: „Die Zerstörung Jerusalems", „Saul"; die Kantaten: „Christnacht", „Rebekka", „Ver sacrum", „Loreley", „Israels Siegesgesang" u. a.; die Opern: „Die Katakomben", „Der Deserteur", „Der Traum in der Christnacht"; eine Menge feingestimmter Kammermusik, in welcher Gattung er schon mit dem Quartett op. 1 sehr glücklich debütiert hatte; Orchesterwerke: Sinfonie „Es mufs doch Frühling werden", „Dramatische Phantasie", Sinfonie in C; Kirchensachen: der 125. und 119. Psalm, 43 Geistliche Lieder für vierstimmigen Chor; endlich Lieder für Männerchor, gemischten Chor, Solo u. s. f.).

Niels Wilhelm Gade, geboren 22. Februar 1817 in Kopenhagen, Sohn eines dortigen Instrumentenmachers, brach sich durch eigene Begabung ohne eigentlichen Unterricht Bahn. 1841 errang er mit der Ouverture „Nachklänge aus Ossian" den vom Kopenhagener Musikverein ausgesetzten ersten Preis, infolgedessen ein königliches Stipendium, das es ihm ermöglichte, nach Leipzig zu gehen und dort tiefere Studien zu machen. Mendelssohn wurde so das Ideal seines Schaffens. Er vertrat ihn mehrmals in der Direktion der Gewandhauskonzerte. Seit 1848 weilte er in Kopenhagen, wo er die Musik bedeutend hob. Er starb 21. Dezember 1890 in Kopenhagen. Nicht mit Unrecht heifst er ein „musikalischer Ossian", denn seinen Werken eignet ein gewisses nordisches Kolorit; eine elegisch weiche Stimmung liegt über den graziös hingegossenen Tonformen; das nächtlich-düstere Element Ossians ist jedoch dem Meister fremd. (Hauptwerke: Kantaten „Comala", „Erlkönigs Tochter", „Frühlingsbotschaft", Kreuzfahrer"; Sinfonien in C-moll, B-dur, A-moll, G-moll; Ouverturen: „Hamlet", „Im Hochland", „Michel Angelo", „Nachklänge aus Ossian" u. a., Kammermusik).

Selbständig, doch mit der Art und Richtung Mendelssohns verwandt, sind Wilhelm (Karl Gottfried) Taubert, geboren 23. März 1811, Schüler von Ludwig Berger und Bernhard

Klein; neben einer Reihe von Opern, die bis jetzt gegenüber von den Werken anderer Richtung nicht recht aufkommen konnten („Der Zigeuner", „Macbeth", „Cesario"), schrieb er elegante Orchester- und Kammermusik (Sinfonien in F-dur, H-moll, C-moll, Musik zum „Blaubart", „Sturm" u. s. f), Chorwerke (zur „Medea" des Euripides; „Vaterunser") und reizende Lieder („Kinderlieder"); und Adolf Henselt, geb. den 12. Mai 1814 in Schwabach, in St. Petersburg thätig, † 10. Oktober 1889 zu Warmbrunn (Schlesien), Schüler Hummels, Meister des Pianofortespiels und der Pianofortekomposition („Etuden", „Trios" u. a.).

Ferner wären dieser Gruppe anzuschliefsen: Julius Rietz, geb. 1812 zu Berlin, † 1877 zu Dresden, der auf allen Gebieten der Tonkunst Tüchtiges geleistet, aber vor allem durch seine pädagogische und musikalisch-litterarische Thätigkeit sich bleibende Verdienste erworben hat (Beethoven-Ausgabe, Mendelssohn-Ausgabe, Mozart-Ausgabe); Ferdinand David, geb. 1810 zu Hamburg, † in Klosters 1873, Schüler Spohrs, hochbedeutender Meister des Violinspiels, der sich um die Tonkunst überhaupt durch tüchtige, eigene Kompositionen für die Violine und durch Herausgabe älterer Werke verdient gemacht hat; Karl Eckert, geb. 1820 in Potsdam, † 1879 in Berlin, der sich noch unter Mendelssohns Augen entwickelte (Opern: „Käthchen von Heilbronn", „Wilhelm von Oranien"; Oratorien: „Ruth", „Judith"), ohne indes zu vollkräftiger Ausprägung seiner musikalischen Individualität zu gelangen; Karl Ludwig Mangold, geb. zu Darmstadt 8. Oktober 1813, † 5. August 1889 zu Oberstdorf (Opern, Sinfonien, Kantaten, Kammermusik, Männerchöre).

5. Robert Schumann.[1])

1. Mendelssohn war Romantiker, so entschieden er für das gründliche Studium der Klassiker eingetreten ist und in seinem Schaffen die Schönheit der Form gewahrt hat; denn er war mit dem Geiste der modernen Bildung erfüllt und der

[1]) *Robert Schumanns gesammelte Schriften über Musik und Musiker.* Neue kritische Ausgabe mit Nachträgen und Ergänzungen von F. G. Jansen. Leipzig 1898. 2 Bände. — Clara Schumann, *Robert Schumanns Jugendbriefe.* Leipzig 1885. — F. G. Jansen, *R. Schumanns Briefe.* Neue Folge. Leipzig 1886. — *Robert Schumanns Werke.* Herausgegeben

geistige Gehalt, den er in seinen Werken niederlegte, war durchaus vom Geiste des 19. Jahrhunderts, das auf allen Gebieten frisches Leben und kühnes Streben verlangt. Die Romantik ist bei Mendelssohn nur durch seine gediegene und vielseitige Bildung, sowie durch einen besonders feinen Takt und wohl geschulten Geschmack eingeschränkt. So war er wirklich der Mann, der „die Gegensätze der Zeit in seiner liebenswürdigen Persönlichkeit versöhnte". (Schumann).

Leicht jedoch konnte es geschehen, dafs das, was für ihn das selbstverständliche Erfordernis des musikalischen Kunstwerkes gewesen ist, zur ausschliefslichen Losung für das künstlerische Schaffen gemacht wurde, dafs sich an ihn ein neuer Formalismus anschlofs, der das Recht der künstlerischen Individualität bedrohte und, indem er das Prinzip der formalen Korrektheit überspannte, abermals Gefahr lief, die Tonkunst zum blofsen Formenspiel herabzusetzen. Es war daher völlig berechtigt, dafs sich neben Mendelssohn und förmlich unter seinen Augen eine musikalische Strömung bildete, die gegen den aufkeimenden Formalismus gerichtet war. Sie wendete sich nicht gegen Mendelssohn und die durch ihn bestimmte Richtung; sie trat gleich ihm für die Vertiefung des musikalischen Schaffens durch das gründliche Studium der Klassiker, zumal J. S. Bachs, ein. Wohl aber wendete sie sich gegen das „Philistertum" der handwerksmäfsigen Mache, gegen Schlendrian und Phrase, mit dem Dringen auf Ursprünglichkeit und Kraft des Gedankengehalts, mit dem Verlangen, dafs dieser die Form zu bestimmen, ja aus sich heraus zu erzeugen

von Clara Schumann. Leipzig. Breitkopf & Härtel. — W. von Wasielewski, *Robert Schumann,* Dresden 1854. 3. A. 1880 — A. Reissmann, *Robert Schumann.* Berlin. 3. A. 1879. — H. Reimann, *Robert Schumanns Leben und Werke.* Leipzig 1887. — H. Erler, *Robert Schumanns Leben aus seinen Briefen.* Leipzig 1887. 2 Bände. — Phil. Spitta, *Ein Lebensbild Rob. Schumanns.* Leipzig 1882 (Sammlung musik. Vortr. 37. 38). — A. von Meixner, *Friedrich Wieck und seine beiden Töchter Clara Schumann und Marie Wieck.* Leipzig 1875. — Louis Ehlert, *Schumann und seine Schule.* In der „Deutschen Rundschau" 1876. Dezemberheft. — W. von Wasielewski, *Schumanniana.* 1884. — F. G. Jansen, *Die Davidsbündler.* 1883. — Paul Graf Waldersee, *R. Schumanns Manfred.* Leipzig 1880 (S. M. V. No. 13). — S. Bagge, *R. Schumann und seine Faustscenen.* Ib. 1879 (S. M. V. No. 4). — W. Nagel, *Die dramat. musik. Bearbeitung der Genovefa-Legende.* Leipzig und Zürich. 1889.

habe. Gründlichkeit und Gediegenheit der musikalischen Arbeit forderte man hier mit demselben Nachdruck, wie in den von Mendelssohn bestimmten Kreisen; weit stärker aber noch, als dort, betonte man die Forderung originalen Gehalts. Man drang darauf, daſs die Komposition „eine wirkliche Kunstoffenbarung enthalte" und nicht „bloſs Fingerarbeit" sei; man verlangte „Gedanken, inneren geistigen Zusammenhang, alles in frischer Phantasie gebadet", und gewöhnte sich so, das Kunstwerk nach seiner geistigen Physiognomie, nach seinem Stimmungsgehalt zu betrachten und zu studieren. Lag der Schwerpunkt der Mendelssohn'schen Reformation mehr auf dem Gebiete der Musik selbst, so lag der Schwerpunkt der romantischen Gegenströmung mehr auf dem Gebiete der ästhetischen Betrachtung. Die Romantik erzeugte eine Kritik, die sich nicht mehr mit der musikalisch-technischen Analyse des Kunstwerks begnügte, sondern in die poetische Stimmungswelt einzudringen strebte, welche das Kunstwerk erzeugt und in ihm Gestalt gewonnen hat. Dadurch wurde das musikalische Kunstwerk dem allgemeinen geistigen Verständnis näher gebracht und der Ideen-Gehalt der Tonkunst in den Bereich des allgemeinen Bewuſstseins aufgenommen, so daſs von nun an die Tonkunst ein lebensvolles Element des allgemeinen Geisteslebens bildet.

Der geistvollste und bedeutendste Vertreter dieser auf die geistige Durchdringung des musikalischen Kunstwerks gerichteten Strömung, der neueren Romantik, war Robert Schumann.

1. Robert Schumann wurde am 8. Juni 1810 zu Zwickau geboren. Der Vater war Buchhändler, ein Mann von groſser Geschäftstüchtigkeit und praktischem Verstand ohne besondere musikalische Begabung. Frühe schon regte sich in dem Sohne die Neigung zur Musik und von Anfang an der musikalische Gestaltungstrieb.

Der Vater hatte sichtliche Freude an demselben und dachte daran, den begabten Sohn keinem geringeren, als Karl Maria von Weber, zur Ausbildung zu übergeben. Aber der frühe Tod des Vaters 1826 vereitelte alle derartigen Pläne. Der Sohn muſste sich auf Wunsch der darin praktisch denkenden Mutter, an der er mit groſser Liebe hing, entschlieſsen, die Rechtswissenschaft zu studieren. Zu diesem Zwecke bezog

er 1828 die Universität Leipzig. Hier fand sein Musiksinn mächtige Anregung, zumal, da er die Jurisprudenz „eiskalt und trocken" fand. Von Leipzig siedelte er nach dem romantischen Heidelberg über, wo er in Thibaut, dem Verfasser des goldenen Büchleins über die Reinheit der Tonkunst, nicht bloſs einen trefflichen Lehrer des Rechts, sondern auch einen gediegenen Kenner der Musik fand, in dessen Hause ihm Anregung und Aufmunterung genug zu teil wurde. Schumann schwärmte damals für Jean Paul, dessen Muse ihm innerlichst verwandt war; die feine Zeichnung jener eigentlich musikalischen Stimmungen, die der Schilderung durch Worte fast unerreichbar sind, jener gemütvolle Humor und die seltsam blühende, gedankenschwere Sprache des Bayreuther Dichters muteten Schumann so lebhaft an, daſs er ihm allezeit schwärmerisch treu blieb. Ein Ausflug nach Italien (1829) stimmte den Jüngling noch poetischer, als sogar Jean Paul, und verleidete ihm das juristische Studium, so daſs er, nachdem er sich mit Erfolg in musikalischem Gestalten („Papillons") versucht und nachdem er der Mutter die Einwilligung dazu abgerungen hatte, 1830 ganz zur Musik überging.

Sein erster Plan, sich unter Friedrich Wiecks Leitung in Leipzig zum ausübenden Künstler auf dem Klavier auszubilden, scheiterte, da eine Lähmung an der Hand ihm diese Laufbahn unmöglich machte. Mit Eifer lag er nun dem Studium der Komposition unter Heinrich Dorns Leitung ob (H. D. geb. 14. November 1804 zu Königsberg i. Pr., † 10. Januar 1892 in Berlin, war Schüler von Berger, Zelter, B. Klein, trefflicher Lehrer, als Komponist geachtet, doch nicht von durchschlagender Bedeutung).

Als Erstlinge erschienen bald ein Heft Variationen und die „Papillons", letztere ein Werk, das zwar Schumanns Individualität schon in scharfer Ausprägung offenbart, aber doch in der Form noch zu unfertig, zu aphoristisch, überhaupt zu gedanken- und bilderschwer ist.

In Leipzig fand sich eine Anzahl jüngerer, strebsamer Musiker mit Schumann zusammen, die mit dem herkömmlichen Schlendrian zerfallen waren, unter ihnen der talentvolle, leider so jung verstorbene Louis Schunke, und „eines Tags fuhr durch die jungen Brauseköpfe der Gedanke: laſst uns nicht müſsig zusehen, greift an, daſs es besser werde, daſs die

Poesie der Kunst über dem Virtuosenzeug zu Ehren komme". Wieck, Schumann, Schunke, Knorr traten zusammen, um die „Neue Zeitschrift für Musik" zu gründen, die im Gegensatz zu der rein kapellmeistermäfsigen Kritik Matthesons und der rein technischen „Analyse", die Rochlitz begründet hatte, sich die Aufgabe stellte, eine Kritik zu üben, „welche durch sich selbst einen Eindruck hervorbringt, dem gleich, welchen das Original hinterläfst". Ganz dem reformatorischen Wirken Mendelssohns entgegenkommend und in Kritik und Theorie dasselbe Ziel anstrebend, welches Mendelssohn praktisch verfolgte, machte sich der Kreis der „Davidsbündler" zur Aufgabe: Kampf gegen die „Philister und Goliathe", „anerkennungsvolles Hinweisen auf die älteren grofsen Meisterwerke, offenen Kampf gegen die gehaltlosen, unkünstlerischen Erzeugnisse der Neuzeit und Aufmunterung junger strebsamer Talente". Die Zeitschrift trat 1835 ins Leben.

Das war eine geschichtliche That, und nicht weniger als Mendelssohn hat dadurch Schumann, der die Redaktion neun Jahre lang selbst führte, zur Wiederbelebung klassischen Geistes beigetragen.

Die musikalischen Schöpfungen Schumanns aus dieser Periode (Konzert, Sonate in F-moll, Davidsbündlertänze, Kreisleriana, Novelletten, die wunderbare Sonate in Fis-moll, „durch die Liebe", die seine Brust erfüllte, „veranlafst") tragen den Stempel eines jugendlich kecken, drängenden und frischen Schaffens: romantische Gedanken- und Bilderschwere, Farbenglut und Gedrängtheit der Ausdrucksweise und Gestaltung gestatten, sie mit Jean Pauls Dichtungen zu vergleichen. In Schwung und Kraft verraten sie den echten musikalischen Dichtergenius, dem nur noch Ebenmafs und Ökonomie in der Gedankenentwickelung fehlte.

Sein Leben fand seinen Frieden und festen Halt, als er am 12. September 1840 mit Clara Wieck, der grofsen Klavierspielerin und Tochter seines Lehrers, nach langem Harren und Kämpfen getraut wurde, freilich ohne dafs es den Liebenden damals schon gelungen wäre, dessen Einwilligung zu erlangen. Sein künstlerisches Wesen fand die nötige Abklärung und Läuterung unter dem Einflufs der edlen Erscheinung Mendelssohns, der sich 1835 in Leipzig niederliefs und das „goldene Zeitalter" der Gewandhauskonzerte heraufführte.

Mit tiefer Verehrung schaute Schumann zu dem kristallklaren, klassischen Künstlergeiste auf, der „jeden Tag Gedanken vorbrachte, die man gleich in Gold hätte graben mögen[1])".

Hatte das Liebesglück dem Künstler während des „Liederjahres" (1840) die herrlichsten Blüten musikalischer Lyrik in seinen Liedern (s. u.) abgelockt, so entstanden jetzt, sichtlich unter dem Einfluſs der Mendelssohn'schen Klarheit, die klassisch abgerundeten gröſseren Meisterwerke: die feurig dahinströmende Sinfonie in B-dur (op. 38), das lyrische Gedicht (Kantate?) „Paradies und Peri" (op. 50), eine mit dem blendenden Zauber des Südens und der brennenden Farbenglut des Orients übergossene Schöpfung, mit welcher in Bezug auf klassische Schönheit, echt deutsche Keuschheit in den Mitteln und Treue des Kolorits nur noch die „Walpurgisnacht" verglichen werden kann, 3 Streichquartette (op. 41: A-moll, F-dur, A-dur), das groſsartige Klavierquintett op. 44 u. a.

1843 trat auch Schumann als Lehrer des Partiturspieles an dem von Mendelssohn eröffneten Konservatorium ein. Ueberall repräsentiert er Mendelssohns getreuen, ihn ergänzenden Freund, nicht, wie schon gesagt worden, seinen Antipoden. Mit der Feder verfolgt er genau die von Mendelssohn ausgehende Bewegung, der Reform den Weg zeigend und auf das Ziel weisend.

Bald darauf, 1844, siedelten die Gatten nach Dresden über, wohl, um mehr, als es die Lehrarbeit in Leipzig zulieſs, der Komposition zu leben. Voraus ging eine Kunstreise nach Ruſsland. Dann folgte eine Zeit reichen Schaffens. Die Leitung der Liedertafel, die Schumann 1847 übernahm, und eines Chorvereins, den er 1848 gründete, hielt ihn wenig davon ab. Die nahezu klassische C-dur-Sinfonie (op. 61), die wegen ihres Mangels an dramatischer Schlag-Kraft und Gedrungenheit der musikalischen Formsprache an Erfolgen arme, aber an lyrischem Gehalte und herrlicher Musik so reiche Oper Genofeva (op. 81) sind neben zwei Trios und anderem die Früchte dieser Periode. Auſser den zahlreichen Blüten romantischen Geistes („Phantasiestücke" und „Nachtstücke", „Kinderscenen", „Jugendalbum", „Humoresken"), in welchen der Dichter in den Tönen nahezu redet, schuf Schumann

---

1) Schumanns Worte.

noch ein grofsartiges Denkmal der echten Romantik in den „Scenen aus Faust“ (1849).

Quantitativ nimmt Schumanns Schaffen nicht ab; ja gerade die letzten Jahre bringen zahlreiche Kompositionen, die überaus farbenreiche, geistsprühende, in den Andante-Sätzen wahrhaft seraphische Es-dur-Sinfonie op. 97, die Sinfonie in D-moll op. 120, eine Messe op. 147, ein an wunderbarer Schönheit überreiches Requiem (op. 148), „Der Rose Pilgerfahrt“, „Sängers Fluch“, „Der Königssohn“, „Das Glück von Edenhall“, „Neujahrslied“, aber qualitativ machte sich ein schweres Gehirnleiden, das sich schon 1833 angekündigt hatte, schmerzlich bemerkbar, indem die Mehrzahl dieser Werke nicht mehr die frische und energische Schöpferkraft verraten, wie die früheren. Er war 1850 als Musikdirektor nach Düsseldorf berufen worden und dorthin übergesiedelt. Der Begeisterung, die ihn empfing, folgte bald allerlei Mifsstimmung, Mifsverständnis und gegenseitige Enttäuschung. Er hatte bittere Erfahrungen zu machen, an denen er um so schwerer trug, als sein Gehirnleiden ihm die seelische Reaktion raubte. Schwermut lagerte sich über sein Gemüt, qualvolle Angst verfolgte ihn. Am 6. Febr. 1854 fischte man den Unglücklichen aus dem Rheinstrome, in dem er sein Leben hatte enden wollen. Er sank in völlige geistige Umnachtung, von der er am 29. Juli 1856 durch den Tod erlöst wurde.

Sein Wesen zeichnete in gesunden Tagen jugendliche Frische, tiefe Bildung, warmes und freudiges Verständnis für das Schöne und Hohe in jeder Form aus, wie er denn, zumal Mendelssohn gegenüber, von Eifersucht nichts wufste. Er hatte es wahrlich auch nicht nötig. Haben wir in Mendelssohn den klassischen „Maler“, der Landschaften in warmem Kolorit und weichen Konturen zeichnet, so ist Schumann der Dichter in Tönen, dessen Wendungen etwas Sprechsames haben, so eindringlich, so bestimmt fast, wie das Wort lauten: er ist ein Märchenerzähler und Zimmerträumer, ein deutscher Hausfreund, darin dem einzigen Bach ähnlich, wie Mendelssohn mehr dem plastischen Händel gleicht. Ueberragt ihn Mendelssohn an formaler Durchbildung, an Ebenmafs und innerer Harmonie, so hat er vor Mendelssohn voraus die leuchtende Farbenpracht, den wundersamen Tiefsinn, den Reichtum und die Prägnanz der Gedanken, die sprühende

Kraft und Unmittelbarkeit der Empfindung, die Schärfe und packende Kraft des Ausdrucks. In der musikalischen Wiedergabe des Duftes der romantischen Sagen- und Märchenwelt begegnen sich beide, Mendelssohn ist graziöser, Schumann tiefer, Mendelssohns Klänge zaubern uns die im Mondschein tanzenden Elfen vors Auge; in Schumanns Klängen webt Blütenduft und Nachtigallenschlag. Eins aber sind beide darin, dafs sie echt deutsche Meister waren, durchdrungen vom Geiste germanischer Bildung und gerichtet auf das Schönheitsideal, so, wie es der Deutsche fafst, der keine Schönheit kennt ohne Wahrheit, Lauterkeit und Geist.

Schumanns Einflufs machte sich vor allem in der Betonung der geistigen Seite der Musik geltend, in dem neuerwachten Interesse für die Geschichte und Ästhetik der Musik und für die musikalische Kritik.

Auch auf die Virtuosität übte Schumann Einflufs aus, sofern seine Auffassung der Tonkunst Vergeistigung des Vortrags, persönliche Durchdringung und freie, individuell beseelte Wiedergabe des Kunstwerkes fordert.

In der Komposition selbst sind zur Schumann'schen Richtung die Meister zu zählen, welchen es bei aller Sorgfalt in der musikalischen Arbeit wesentlich auf die poetische Wirkung der Musik ankommt. Für die Einseitigkeiten und Übertreibungen, wie sie uns bei den späteren Ausläufern der musikalischen Romantik entgegentreten, darf Schumann so wenig verantwortlich gemacht werden, wie Mendelssohn für den Formenkultus einzelner seiner Anhänger und Nachtreter. Schumann hat wohl zu Mifsverständnissen Veranlassung gegeben durch die Überschriften, die er vielen seiner Tonstücke vorsetzte. Aber dieselben sollen ja doch nur die Phantasie des Hörers auf den Punkt hinlenken, in welchem der musikalische Gedanke sich mit dem poetischen Gedanken berührt, der gleichsam den idalen Faden der Komposition darstellt. Dadurch soll das specifisch-musikalische Verständnis durch die den meisten Menschen viel zugänglichere Vorstellungswelt der Poesie mit ihren konkreten Gestalten erläutert und erleichtert und dadurch auch dem musikalischen Laien die Ideenwelt der Tonkunst näher gebracht werden. An eine buchstäbliche Schilderung oder Darstellung der Sache oder des Vorganges, welche der Titel andeutet, dachte er

gewifs nicht. Die Musik war und blieb ihm Selbstmitteilung der bewegten Innerlichkeit in charaktervollen Tonformen, und streng hat er selbst auf Klarheit und musikalische Folgerichtigkeit der Gedankenentwickelung gehalten. Am nächsten stehen ihm vermöge der Verbindung des poetischen, geistreichen Inhalts mit mafsvoll gegliederter Form der nur allzufrüh verstorbene Ludwig Schunke (geb. 1810, † 1834), der poesievolle Steffen Heller (geb 15. Mai 1814 zu Pest, † 14. Januar 1888 zu Paris) mit seinen liebreizenden und stimmungsvollen Klavierkompositionen; vor allem aber Woldemar Bargiel (geb. 3. Okt. 1828 in Berlin), der Stiefbruder von Schumanns Gattin Clara Wieck, der seine Studien 1846 in Leipzig machte, wo er den von dem Doppelgestirn Mendelssohn-Schumann ausstrahlenden Idealismus in vollen Zügen einsog, 1859 am Konservatorium in Köln, 1865 in Rotterdam, seit 1874 an der K. Hochschule für Musik in Berlin als Lehrer wirkte, † daselbst 23. Febr. 1897. Seine Begabung liegt auf dem Felde der Instrumentalmusik und auch hier vorwiegend in den kleineren Formen (Ouverturen zu „Prometheus“, „Medea“, „zu einem Trauerspiel“; eine Sinfonie, Kammermusik, Klaviermusik).

Im weiteren Sinne dürfen zu der Mendelssohn-Schumann'schen Gruppe als Geistesverwandte gerechnet werden:

Robert Volkmann, geb. den 6. April 1815 zu Lommatzsch in Sachsen, ursprünglich zum Volksschullehrer bestimmt, Schüler seines Vaters, der Kantor war, und des Stadtmusikus Friebel, dann auf dem Gymnasium und Seminar zu Freiberg, später, nachdem er sich für den Musikerberuf entschieden hatte, Schüler von K. F. Becker in Leipzig, wo er mit Schumann in Berührung kam; 1839 Musiklehrer in Prag, 1842 in Pesth, 1854—56 in Wien, dann wieder in Pesth, zuletzt Professor der Harmonie- und Kompositionslehre an der dortigen Landesakademie, † 30. Oktober 1883 zu Pesth. Seine Kraft und Gabe liegt auf dem Gebiete der Instrumentalmusik (2 Sinfonien in D-moll und B-dur, 2 Ouverturen [Festouverture, „Richard III.“], 3 Serenaden für Streichorchester in C-dur, F-dur, D-moll, 6 Streichquartette, 2 Trios, Konzerte, Capriccios etc. für Violine, Violoncello, Werke für Klavier [„Phantasiebilder“, „Dithyrambe“, „Wanderskizzen“, „Lieder der Grofsmutter“ u. s. f.]). Er vereinigt klare Gedankenfolge, organische Gliederung, schöne,

flüssige Form mit den blühenden Farbentönen und der warmen Empfindung der Romantik, welche vielfach an Schumann, zuweilen an Franz Schubert gemahnt. Ferner Max Seifriz, geboren zu Rottweil in Württemberg am 9. Oktober 1827, Schüler von Täglichsbeck, Violinist bei dem Fürsten von Hohenzollern in Hechingen 1841, später von 1854—1869 in Löwenberg, dazwischen in Zürich, seit 1869 in Stuttgart, wo er am 20. Dezember 1885 starb, ein denkender Musiker, der sich an keine Schule oder Richtung angeschlossen hat, vielmehr bei den Modernen, wie bei den Alten in die Schule gegangen ist, von den ersteren die farbenreiche Instrumentation, die satte Harmonie und das Streben nach poetischem Gehalt, von den letzteren den feinen Geschmack in Verteilung der Farben und Effekte, das rechte Maſshalten und die Achtung vor den Gesetzen der Formschönheit sich angeeignet hat und eben darum trotz mancher Anklänge an die neudeutsche Schule der Geistesrichtung der Mendelssohn-Schumann'schen Gruppe zugehört (Sinfonien, Ariadne auf Naxos, Ouverture und Musik zur „Jungfrau von Orleans" u. a.).

6. Johannes Brahms.[1])

1. Johannes Brahms ist zu Hamburg am 7. Mai 1833 geboren. Sein Vater Johann Jakob Brahms, Sohn eines Gastwirts in Heide, hatte aus innerem Drange zum Musikerberuf gegriffen und es zum Kontrabassisten im Orchester des Stadttheaters zu Hamburg gebracht. Die Mutter Johanna Henrika Christiane geb. Nissen war eine einfache Frau von gediegener Herzensbildung. Sie starb 1865, ihrem Andenken ist das „Deutsche Requiem" geweiht.

Der Knabe verriet schon frühe eine ungewöhnliche musikalische Begabung, weshalb ihm der Vater einen soliden Musikunterricht zu verschaffen suchte. Der erste Klavier-

---

[1]) H. Deiters, *Johannes Brahms.* 2 H. Leipzig I, 2 A. 1898. II. 1898 (S. m. V. No. 24 und 63). - H. Reimann, *Johannes Brahms.* Berlin. o. J. (1898). — J. V. Widmann, *Johannes Brahms in Erinnerungen.* 2 A. Berlin 1898. — A. Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms.* Leipzig 1898. — La Mara, a. a. O. II. S. 238. — *Thematisches Verzeichnis der bisher im Druck erschienenen Werke von Johannes Brahms.* Berlin 1897.

lehrer war O. Cossel, ein sehr tüchtiger Schüler von Eduard Marxsen.

Dieser, geb. zu Nienstädten bei Altona als Sohn des dortigen Organisten, war, nachdem er von Clasing in Hamburg die erste musikalische Bildung empfangen hatte, nach Wien gegangen, um bei Seyfried und Bocklet tiefere Studien zu machen, und erfreute sich, nach Hamburg zurückgekehrt, als Musiklehrer eines bedeutenden Rufes (seit 1875 Königlicher Musikdirektor, † 1887 in Altona).

Der vielbegehrte Mann entschlofs sich erst zögernd, den Schüler anzunehmen, widmete sich demselben jedoch, als er mit steigender Bewunderung das „grofse, eigenartig-tiefe Talent" in ihm erkannte, mit voller Hingebung, um in ihm für die Kunst „einen Priester heranzuziehen, der in neuer Weise das Hohe, Wahre, ewig Unvergängliche in der Kunst predige und zwar durch die That selbst".[1]) Es war namentlich die „seltene Schärfe des Denkens", die den Lehrer an dem Schüler fesselte.

Mit 15 Jahren trat der angehende Künstler zum erstenmal öffentlich im Konzert auf (21. September 1848). Im Jahre 1853 wagte er in Gemeinschaft mit dem ungarischen Violinspieler Eduard Remenyi eine Konzertreise. Diese führte ihn unter anderem nach Göttingen, wo Josef Joachim, damals erst 22 Jahre alt, aber schon als einer der ersten Violinspieler anerkannt und gefeiert, angestellt war. Dieser wurde von der Person, wie von dem Spiel und den Kompositionen des jungen Brahms wunderbar berührt. Er nannte ihn „eine Natur, rein wie Demant, weich wie Schnee". und fand in seinen Kompositionen „so viel fertiges Bedeutendes", wie er es noch bei keinem Kunstjünger seines Alters getroffen habe.[2]) Von da ab hatten sich die beiden Künstler fürs Leben gefunden. Jene Reise führte Brahms auch nach Weimar, wo er mehrere Wochen Liszts Gast war. Joachim hatte ihn dringend an Robert Schumann gewiesen, und dies veranlafste ihn, den Meister in Bonn zu besuchen. Robert Schumann nahm den jungen Künstler zuerst etwas zurückhaltend auf; wie oft

---

[1]) Aus einem Brief an La Mara, s. Mus. Studienköpfe a. a. O. III, 244.

[2]) H. Ehrlich, *Aus allen Tonarten*. Berlin 1888. S. 74.

ja mochte es vorkommen, dafs halbe oder auch ganze Talente bei ihm anklopften, um ein empfehlendes Wort von ihm zu erlangen, wie selten aber, dafs einmal ein Genie darunter war! Hier war ihm eines unter die Augen getreten: mit jedem neuen Stücke, das Brahms dem Meister vorspielte, wuchs dessen Interesse und Begeisterung. „Am Klavier sitzend,“ erzählt Schumann, „fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien, — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht, — einzelne Klavierstücke, theilweise dämonischer Natur von der anmutigsten Form, — dann Sonaten für Violine und Klavier, — Quartette für Saiteninstrumente, — und jedes so abweichend vom anderen, dafs sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann schien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet. Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüfsen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heifsen ihn willkommen als starken Streiter.“

Unter dem Eindruck dieser begeisterten Worte trat Brahms am 17. Dezember 1853 in Leipzig auf. Von dem Kreise von Künstlern, der sich damals um Dr. Franz Brendel, den Herausgeber der von Schumann begründeten „Neuen Zeitschrift für Musik“ und nachmaligen Vorkämpfer der sogenannten Zukunftsmusik, sammelte, wurde der von Schumann mit so begeisterten Worten eingeführte junge Künstler mit Wärme, ja zum Teil mit Begeisterung als einer der ihrigen begrüfst. Der grofsen

Menge jedoch blieb er vorerst trotz der äufseren Anerkennung ein Fremdling, und auch die führenden Geister jenes Kreises empfanden instinktiv sehr bald den Gegensatz, in welchem diese Künstlerindividualität zu der von ihnen eingeschlagenen Richtung des radikalen Fortschrittes in der Musik stand.

Die kräftige Persönlichkeit, die in diesen Werken sich so unverkennbar offenbarte, imponierte nach allen Seiten. Aber die an Mendelssohns krystallhelle Formgebung und an Schumanns melodienreiche, schimmernde, gemütsinnige Tonpoesie gewöhnten Kreise meinten doch, hier jene spontane Leichtflüssigkeit der Melodie, jene Selbstverständlichkeit der dialektischen Entwickelung, jene Unmittelbarkeit und Frische der Eingebung vermissen zu sollen, die das Wahrzeichen des Genius bilden; in der tiefsinnigen Dialektik sah man ein mühseliges Ringen um die Form, in der Neuheit und Eigenart, womit Brahms die Formen aus den thematischen Keimen heraus entwickelte und gestaltete, sah man bewufstes, gesuchtes Abweichen vom Gewohnten, grüblerische Reflexion, berechnende Arbeit. Und da, wo man in romantischem Überschwang aus der musikalischen Form hinausdrängte, fürchtete man in der peinlich gewissenhaften Behandlung des formalen Elementes das Aufkeimen einer neuen musikalischen Scholastik. Als Brahms im Jahre 1859 sein Klavierkonzert in D-moll zu Leipzig vortrug, nannten die „Signale“ das Werk „ein zu Grabe getragenes Produkt von wahrhaft trostloser Öde und Dürre“, „ein $^3/_4$ Stunden langes Würgen und Wühlen“, „eine ungegohrene Masse mit einem Dessert von schreiendsten Dissonanzen und mifslautendsten Klängen“.

Diese Erfahrung hat Brahms nicht entmutigt, sie hat ihn zu erneuter Selbstbesinnung und zu immer tieferer Versenkung in die Formen- und Gedankenwelt Bachs und Beethovens veranlafst, und so konnte es späterhin kommen, dafs der Künstler, der seine ersten Werke mit dem Namen des E. T. A. Hoffmann'schen „Kapellmeisters Johann Kreisler“ bezeichnet und damit sich als begeisterten Jünger des Komponisten der „Kreisleriana“ bekannt hatte, im Kampfe gegen die Ausschreitungen der Neuromantiker von den Vertretern der Form auf den Schild erhoben wurde.

Im Jahre 1854 nahm Brahms vorübergehend die Stelle eines Chordirigenten und Musiklehrers bei dem Fürsten zu Lippe-

Detmold an. Bei seiner Individualität duldete die schöpferische Thätigkeit auf die Dauer den Zwang und die Gebundenheit einer festen Anstellung nicht. Um sich für die Komposition frisch, aufgelegt und auf der Höhe zu erhalten, bedurfte er der stetigen geistigen Anregung, des ununterbrochenen, ungestörten Wachstums, der unausgesetzten Fortbildung, der ungehemmten Arbeit an sich selbst. Er brauchte Zeit, um sich nach Bedürfnis in ein Gebiet zu versenken, in einer Arbeit auch nichtmusikalischer Art auszubreiten, seiner geistigen Individualität die von ihm jeweils als nötig empfundene Bereicherung und Ergänzung zuzuführen, Zeit zur musikalischen und allgemein wissenschaftlichen Vertiefung eben, weil er nicht ein naiv schaffender, sondern vorwiegend ein denkender Künstler, wie Spohr, war. Er brauchte Freiheit der Bewegung und Unabhängigkeit, um das, was er musikalisch zu sagen hatte, so zu sagen, wie es seiner musikalischen Individualität, die eine ausgesprochen männliche war, entsprach. So hat er aus Rücksicht auf den Künstlerberuf auf alle die Annehmlichkeiten verzichtet, die eine feste Lebensstellung gewährt. Auch das Glück der Ehe ist ihm fremd geblieben. In den Jahren, da die rechte Zeit dazu war, fehlten für den gewissenhaften Mann die äufseren Bedingungen; als er sich durch seine Kompositionen ein gesichertes Dasein geschaffen hatte, war es zu spät. Ein tiefes Sehnen spricht aus seinen Liedern und aus so vielen seiner empfindungsschweren Melodien. Man sagt, dafs er einmal im Ernste daran gedacht habe, der Forderung des Herzens nachzugeben; aber die, auf die sein Verlangen sich richtete, habe nicht gewollt.

1862 kam er nach Wien, der Stadt, die durch die Erinnerung an Haydn und Mozart, Beethoven und Schubert geweiht ist. Zwei Mal hat ihn dort die Sing-Akademie zum Chormeister gewählt, und unter seinem Dirigentenstabe haben die ernsten Klänge Johann Sebastian Bachs ihren Einzug in die lebenslustige Kaiserstadt gehalten. Zwar hat er auch diese Thätigkeit sehr bald niedergelegt, ebenso 1875 die Leitung der Gesellschaftskonzerte. Nur als Direktionsmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde und als Ehrenpräsident des Wiener Tonkünstlervereins blieb er gewissermafsen amtlich thätig. Im übrigen war es das Leben des unabhängigen Künstlers, das er führte, aber als solchen gerade hat ihn Wien fest-

gehalten. Mit Ausnahme der Kunstreisen, die ihn nach dem Norden und Westen der deutschen Heimat führten, und der Sommermonate, die ihn am Rhein, in der Schweiz, in den österreichischen Bergen oder sonst wo draufsen sahen, sowie mehrfacher Reisen nach Italien, ist er in Wien geblieben. Der gemütliche Ton der Gesellschaft, die warme Empfänglichkeit für das, was er bot und schuf, ein Kreis verständnisvoller und aufopfernder Freunde, die reizvolle Umgebung, das alles berührte ihn wohlthuend.

Hier sollte er seine letzte Ruhestätte finden. Im Juli 1896 starb Clara Schumann, seine ihm teuerste Freundin. Von der Begräbnisfeier in Bonn kehrte er als kranker Mann zurück. Eine Kur in Karlsbad half wenig. Noch währte es bis zum Beginne des Frühjahrs. Am 7. März erschien er im Philharmonischen Konzert, wo seine 4. Sinfonie aufgeführt wurde. Enthusiastisch war der Beifall, mit dem er überschüttet wurde. Es war der Abschied. Von treuen Händen gepflegt, entschlief er am 3. April 1897, nachdem er heifs und schwer gelitten hatte. Nahe bei Beethoven und Schubert hat ihm die Stadt Wien das Grab bereitet.

2. Als Mensch und Künstler charakterisiert Brahms jener herbe Idealismus, der ein hervorstechendes Merkmal deutschen Wesens und deutscher Kunst bildet. Streng in den Anforderungen an sich selbst hat er bis zuletzt nicht aufgehört, den Menschen und den Künstler in sich weiterzubilden; das nil humani a me alienum puto war dabei der leitende Grundsatz. Niemand vermifste an dem in Wissen und Können harmonisch ausgeglichenen Meister den Mangel akademischer Bildung. Vornehme Gesinnung erhob ihn über das Kleinliche in der Kunst wie in der Gesellschaft. Hinter männlicher Zurückhaltung, die es zu Gefühlsäufserungen nicht kommen liefs und eitler Zudringlichkeit oder zur Schau getragenem Brahmskultus gegenüber zu schroffer Abweisung werden konnte, verbarg sich ein tiefes Verlangen nach innigem Zusammenschlufs mit gleichgestimmten, dem Ideal zustrebenden Menschen, eine rührende, fast kindliche, überaus zartsinnig ohne viel Worte sich bekundende Dankbarkeit und, wo er einmal Freundschaft geschlossen, unwandelbare Treue.

So liegt auch in seiner Musik das Beste und Tiefste nicht an der Oberfläche. Brahms fordert ernstes Studium.

anhaltende Hingebung, tiefes Eindringen. Seine Musik drängt sich nicht auf. Sie fesselt zunächst durch die Bedeutung und Kraft der Gedanken, durch die Neuheit der Kombinationen, durch die Kühnheit des Aufbaus; erst allmählich erfafst uns die Innigkeit, Tiefe und Zartheit der hindurchklingenden Empfindung. Letztere macht sich nicht breit; Brahms liebt es, gerade da kurz abzuspringen, wo andere dem Strome der Empfindung rückhaltlos den Lauf lassen würden. Er hat wie in der Art, wie er sich als Mensch gab, so in der Art der musikalischen Selbstmitteilung etwas kurz angebundenes. Aber gerade dieses männliche Ansichhalten hat, wenn man dem Brahmsschen Genius einmal ins Auge geschaut hat, etwas ungemein Ergreifendes und Imponierendes. Denn die Thräne, die der starke Mann verstohlen im Auge zerdrückt, ergreift uns tiefer, als die laute Wehklage des schwachen Weibes. Hat die Brahmssche Musik für manche und auf das erste Mal etwas Schroffes, den Oberflächlichen hart und streng Abweisendes, scheinbar wenig Einnehmendes, so ist sie dafür frei von jeder Weichseligkeit; es ist die geistige Schönheit des Männerantlitzes, weniger die süfse Anmut der weiblichen Schönheit, welche uns in seinen Werken fesselt.

Seine Melodik ist durchaus individuell. Ausdruck, sprechende Kraft ist es, worauf es ihm vor allem ankommt. Brahms läfst die Melodie häufig wie J. S. Bach hinter der Harmonie, hinter dem kontrapunktischen Gewebe nur gleichsam hindurchschimmern als Seele des Ganzen, so dafs sie nur dem vernehmlich ist, der nicht an der Oberfläche stehen bleibt, sondern in die Tiefe dringt. Wo sie zur singenden Oberfläche der Harmonie wird, da ist sie voll, aber prägnant, wahr, niemals Ornament. Selten breitet sie sich aus, niemals wird sie selbstgefällig oder gefallsüchtig.

Die Harmonie ist vorzugsweise polyphon gedacht und behandelt, seltener als das Element der Farbe, des Ausdruckes, der Deklamation. Brahms geht darin ab und zu hinter die Zeit des Generalbasses zurück. Es erklärt sich daraus, dafs es in seinen grofsen Tonschöpfungen vor allem die Chöre sind, denen die unmittelbar überzeugende und packende Kraft, die sieghafte Wirkung eignet; sie gemahnen in ihrer hochgetürmten Pracht, in ihrem massigen, dichtgeordneten und doch lebendig

durcheinander wogenden Stimmenbau an die Chorsprache eines Lassus („Triumphlied“ op. 55, „Schicksalslied“ op. 54, „Nänie“ op. 82, u. s. f.) Die Orchestersätze dagegen klingen zuweilen spröde; es fehlt den führenden Stimmen an der siegenden Übermächtigkeit, an der durchdringenden Schneidigkeit, und sie klingen nicht scharf und leuchten nicht hell genug aus dem Chore der an dem Aufbau des Tonwerkes mitarbeitenden Stimmen heraus. Diese treten zu gleichartig, zu selbständig, zu chormäſsig mit hervor. Nicht bloſs den führenden Stimmen, auch dem Hauptgedanken wohnt nicht immer das musikalische Uebergewicht und die plastische Kraft, die monumentale Groſsheit inne, die ihm bei dem Ringen der Gegensätze den endlichen Sieg von vornherein als etwas Selbstverständliches sichert. Daher tragen manche seiner groſsangelegten Orchesterkompositionen einen elegischen Zug. So nahe Brahms in seinen 4 Sinfonien (C-moll. op. 68; D-dur op. 73; F-dur op. 90; D-moll op. 98) seinem Vorbilde Beethoven in Gedankenreichtum, Tiefe der Konzeption und Strenge der musikalischen Logik kommt, so steht er doch in der dramatischen Gewalt und Schlagkraft demselben nach. Es kommt zum gewaltigen Aufmarsch, zum kraftvollen Ansturm, aber manchmal nicht zum Schlagen, zum Ausbruch des Konflikts. Wo der Rahmen sich verengt und der Dialektik Grenzen zieht, ist die Wirkung einheitlicher, kräftiger, voller (Serenade für groſses Orchester D-dur op. 11, für kleines Orchester A-dur op. 16, Variationen über ein Thema von J. Haydn B-dur op. 56a, akademische Festouverture C-moll op. 80, tragische Ouverture D-moll op. 81). Der tiefgründige Dialektiker, der geistvolle, Gedanken spinnende Tondichter kommt am schönsten in den Werken für einzelne Instrumente mit Orchester (Klavierkonzerte in D-moll op. 15, B-dur op. 83; Violinkonzert in D-dur op. 77), in den Werken für Kammermusik (Sextette in B-dur op. 18 und G-dur op. 36, Quintett in F-dur op. 88, Streichquartette in C-moll und A-moll op. 51, 1 und 2, in B-dur op. 67, Klavier-Quintett in F-moll op. 34, Klavier-Quartette in G-moll op. 25, A-dur op. 26, C-moll op. 60, Klavier-Trios in H-dur op. 8, C-dur op. 87, C-moll op. 101, in Es-dur op. 40; Violinsonaten in G-dur op. 78, A-dur op. 100, D-moll op. 108; Violoncellsonaten in E-moll op. 38, in F-dur op. 99) und in seinen zahlreichen Werken für das

Pianoforte zur Geltung. Unter den Formen, die er kunstvoll, oft in wundersam graziöser Fein- und Kleinarbeit entstehen läfst, sprofst es und blüht es, entfaltet sich ein reiches mannigfach abgetöntes, individuelles Leben. Am unmittelbarsten und im gedrängtesten Ausdruck offenbart sich das innerste Stimmungsleben in seinen Liedern, den mehrstimmigen wie den einstimmigen. Hier entfaltet er die ganze Empfindungsfülle und Blütenpracht der Romantik verbunden mit feinster Kleinkunst in der musikalischen Arbeit, wie sie sich in tausend Einzelzügen, vorab in der geschmackvollen Textwahl und in der sorgfältigen Accentuierung offenbart. Mit diesen Liedern hat Brahms dem deutschen Hause einen unvergänglichen Schatz bescheert; sie sind viel zu fein, viel zu intim, um ihren ganzen Zauber an Innigkeit, Sinnigkeit, Duft und Kraft im Konzertsaal zu entfalten. In der Polyrhythmik, die er gerne verwendet, zeigt er auch hier den Romantiker von historischer Schulung, in den liebreizenden Bearbeitungen der Volkslieder und Kinderlieder („Sandmännchen") in den „Ungarischen Tänzen", in den „Liebesliederwalzern" den für den historisch gerichteten Romantiker bezeichnenden Zug zur Vorzeit, zum Volke, zur Natur.

Eine eigenartige Stellung nimmt er auf dem Gebiete der Kirchenmusik ein, wenn das, was er auf diesem Gebiete geschaffen hat, überhaupt diesen Namen verdient (5-stimmige Motetten op. 29, 4—6-stimmige op. 74, 3 geistliche Chöre op. 37, Ave Maria für Frauenchor op. 12, 23. Psalm op. 28, geistliches Lied op. 30; ein deutsches Requiem für Soli und Chor op. 48). Die musikalische Vortragsweise des Textes ist, auch wo Brahms die alten Formen anwendet, neu und individuell. Das Schriftwort erscheint eingetaucht in die persönliche Auffassung, von ihr getragen, in die Beleuchtung persönlicher Reflexion gerückt: als persönliche Verkündigung. Dies tritt am stärksten in den „Vier ernsten Gesängen" hervor; die Wahl der Schriftworte macht den Eindruck des persönlichen Bekenntnisses; die musikalische Interpretation nichts weniger als den Eindruck liturgischen Vortrages vor der Gemeinde und an die Gemeinde, sondern den der stillen Zwiesprache mit sich selbst im Kämmerlein abseits von der Gemeinde. Im deutschen Requiem (zum erstenmal am 10. April 1868 im Dome zu Bremen aufgeführt) hat

Brahms das erste deutsche, das erste protestantische Requiem geschaffen. Es ist der moderne Christ, der darin an dem festen Stabe des ewigen Wortes göttlicher Verheifsung sich von der erschütternden Erfahrung des Todes zu Glaube und Hoffnung emporringt.

Brahms steht unter dem unverkennbaren Einflufs von Beethoven und J. S. Bach, aber er ist dabei Romantiker. Die romantische Ideenfülle ist in die Zucht der klassischen Schulung eingefafst, durch einen starkknochigen Formenbau in Schranken gehalten. Letzterer ist eigenartig, neu, nicht einfache Wiederholung oder Restauration, sondern organische Fortbildung und durchaus moderne Neubildung. In der Verknüpfung beider Prinzipien liegt seine musikgeschichtliche Bedeutung.

7. Friedrich Kiel. Immanuel Faifst. Ludwig Meinardus.

An Brahms, sofern er durch sein ganzes Schaffen im Gegensatz zu einer die Grenzen bewufst deutscher Tonkunst überschreitenden Romantik die Notwendigkeit und Unentbehrlichkeit organischer, an die klassische Überlieferung anknüpfender Formgestaltung zum Bewufstsein gebracht hat, schliefsen wir eine Gruppe von Tonmeistern an, die mit ihm das gemeinsam haben, dafs die Klassiker, speziell J. S. Bach, die Grundlage und den Ausgangspunkt ihres Schaffens bilden, von ihm aber darin abweichen, dafs die Klassiker auch für die Formgebung selbst, für die musikalische Sprache, die sie reden, die mafsgebenden Vorbilder sind, denen sie die persönliche Eigenart unterordnen. Sie treten aus dem Bannkreis der Romantik heraus. Ihre ganze Kunstauffassung rückt sie näher an den Klassicismus heran. Wie dieser, sind sie durchaus konservativ, zuweilen sogar archaistisch gestimmt; dennoch gehören sie dem Klassicismus im engeren Sinne nicht an, sofern es nicht die Klassiker der Instrumentalmusik sind, in denen sie das Ideal ausschliefslich verwirklicht sehen, ihr Blick vielmehr historisch und ästhetisch erweitert ist, ihre Kunstauffassung, wie die von Brahms, in den Begriff des Klassischen, noch heute Mustergültigen und Mafsgebenden, auch die typischen Schöpfungen der vorklassischen Perioden mit einbezieht, ihr Schaffen somit ein vielseitigeres und reicheres, ein bedeutend vertiefteres und selbständigeres ist, als bei den Vertretern des Klassicismus im engeren Sinne. Mit den Romantikern ver-

bindet sie noch das, dafs zwar ihr Ideal in der Vergangenheit liegt, dafs sie aber nicht einfach die Vergangenheit restaurieren und wiederholen, sondern in die Gegenwart übertragen, mit ihrer Musik zur Gegenwart in deren Verständnis und nach deren Bedürfnis reden wollen. Daher verhalten sie sich gegen die Errungenschaften der Romantik, soweit sich dieselben mit ihren Anforderungen an die Form vertragen, keineswegs ablehnend, machen ausgedehnten Gebrauch von den vermehrten und verstärkten Ausdrucksmitteln, von der reicheren Harmonie, von der Kunst satterer Farbengebung.

Am liebsten möchte man sie mit den sogenannten Nazarenern in der Geschichte der religiösen Malerei vergleichen. Ihre Bedeutung und ihr Verdienst liegt vor allem darin, dafs sie — dies gilt besonders von Kiel und Faifst, die zugleich als Lehrer einen weitreichenden Einflufs ausgeübt haben, — das musikalische Formgefühl geschärft, das Interesse für die Musik in weiten Kreisen geweckt und gefördert, das geschichtliche Verständnis gepflegt, Lehrer und Lernende, Hörer und Ausübende zu künstlerischem Weitblick erzogen haben.

1. In Friedrich Kiel[1]) sehen wir jenes ehrwürdige, gediegene Kantorentum in neuer Frische wieder aufleben, dem die spezifisch deutsche Tonkunst ihre Erhaltung verdankt (vergl. S. 262). Schon in der äufseren Erscheinung des schlichten, treusinnigen, nur allzu bescheidenen Meisters trat das zu Tage. Es bezeichnet ihn, dafs er nach der Aufführung seines ersten grofsen Werkes, des „Requiem" op. 20, dem begeisterten Hervorruf keine Folge leistete, auch nicht leisten konnte, weil er in seiner Ängstlichkeit und Schüchternheit davongelaufen war.

Friedrich Kiel wurde am 7. Oktober 1821 zu Puderbach im hessischen Hinterland geboren als der Sohn des Schulmeisters August Kiel daselbst. Das musikalische Talent und die musikalische Gestaltungslust regte sich schon frühe; der sinnigen Mutter, einer Schweizerin, gesteht der 6jährige Knabe: „Ich könnte alles komponieren, wenn ich es nur aufschreiben könnte!" Der Vater, der nicht einmal über eine Orgel verfügte und nur etliche Märsche und Tänze auf dem Klavier

[1]) E. Frommel, *Gedächtnisrede im „Halleluja"*. Hildburghausen 1885. No. 8.

spielen konnte, war nicht imstande, dem jungen Talente aufzuhelfen. Mit 11 Jahren erst lernte der kleine Autodidakt an einem Notenbucho die Noten kennen. Der Fürst von Wittgenstein-Berleburg wurde durch den Superintendenten Kneip auf das begabte Schulmeisterskind aufmerksam gemacht. So gewann Kiel Zutritt zu dessen Hauskapelle, in welcher die Alten, besonders Philipp Emanuel Bach, Haydn und Mozart gepflegt wurden. Es orschien dem Vater als das Gegebone, dafs sein Sohn Schullehrer werde. Dieser meldete sich zu Soest auf das Seminar und wurde von mafsgebender Seite zu fleifsiger Musikübung ermahnt. Prinz Karl von Wittgenstein-Berleburg, der Bruder des regierenden Fürsten, erbot sich ihm als Lehrer auf der Violine, und schon nach 1 Jahre bewältigte der eifrige Schüler ein Konzert von Viotti. Dabei komponierte er für die Hauskapelle Ouverturen, Sinfonien u. a. Zum Aufschreiben der Partitur fehlte die Zeit; er sotzte nur die Stimmen aus und dirigierte aus dem Kopfo. Durch die Vermittelung des Fürsten wurde es ihm ermöglicht, bei Kaspar Kummer in Koburg Unterricht im Generalbafs zu erhalten. Nach Absolvierung eines 3jährigen Kurses kehrto er zurück, wurde Konzertmeister der fürstlichen Kapelle, Lehrer der Prinzessinnen und war nach menschlichem Ermessen ein gemachter Mann. Aber je tiefer er nun in die Musik hineinkam, desto drückender empfand er, was ihm fehlte. Noch war ihm der Kontrapunkt fremd. Da fällt ihm Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ in die Hand. „Mir fiel es,“ schreibt er, „wie Schuppen von den Augen: das war eine Musik, die mir bisher fremd war.“ Und doch fühlte er instinktiv, dafs das die Musik sei, auf die sein Wesen angelegt sei. Er gab nach langem inneren Kampfe seine angenehme Stellung auf. Der gütige Fürst ebnete ihm die Wege, es gelang ihm, den Unterricht von P. W. Dehn in Berlin zu erlangen, und in ihm, dem trefflichen Kontrapunktiker, fand er den rechten Führer (1842—1845). Nach siebenjährigem Schweigen erschien er vor dem Publikum mit 15 Canons als op. 1 und 6 Fugen als op. 2, allo bisherigen Kompositionen, deren es nicht wenige waron, verleugnend. 1862 brachte der Stern'sche Gesangverein sein in der Stille ausgereiftes erstes Hauptwerk, das „Roquiem“ (op. 20) zur Aufführung und mit einem Schlage war der bescheidene Schullehrerssohn ein berühmter Mann. Nun folgte Werk auf Werk:

das „Stabat mater“ für Frauenchor, Soli und Orchester op. 25 1862; der 130. Psalm op. 29 1863; „Tedeum“ op. 46 1866; eine „Missa solemnis“ 1865; das Oratorium „Christus“ 1871 und 1872; dazwischen eine reiche Fülle von Kammermusik, Trios, Quartetts, Quintetts etc. etc., als Schwanengesang das 2. Requiem in As-dur. — Seit 1866 wirkte er als Kompositionslehrer am Stern'schen Konservatorium, seit 1870 in derselben Eigenschaft an der Königlichen Hochschule für Musik. Aus seiner Schule sind viele tüchtige Musiker hervorgegangen. Kiel starb hochangesehen am 13. September 1885. Stehen die Werke eines Brahms noch im leuchtenden Schimmer der Romantik, so muten Kiels Werke ungemein schlicht und nüchtern an; sie haben wenig Blendendes und unmittelbar Packendes, aber sie fesseln durch die Tiefe und den Ernst des Gehaltes, die ungemein edle, in keuscher Zurückhaltung alle phrasenhafte Zierat verschmähende Formgebung, die strenge Gemessenheit und Wahrhaftigkeit der Gesamthaltung.

2. Gleich Kiel entstammt auch Immanuel (Gottlob Friedrich) Faifst einem Lehrerhause. Er wurde als der Sohn des Mädchenschullehrers Johannes Faifst zu Efslingen a. N. am 13. Oktober 1823 geboren. Musikalisch gut veranlagt, erhielt er den ersten Unterricht im Klavierspiel von seinem Vater. Es ist der einzige eigentliche Musikunterricht geblieben, den Faifst empfangen hat. Den Knaben zog es ganz besonders zur Orgel. Schon mit 9 Jahren konnte er den sonntäglichen Orgeldienst selbstständig versehen. Vom Vater zum Studium der Theologie bestimmt, trat er nach wohlbestandenem „Landexamen“ 1836 in das niedere theologische Seminar zu Schönthal ein. Gesang und Musik fanden unter den jungen Leuten eifrige Pflege. Für den Seminaristenchor und ein kleines Seminarorchester schuf der junge Faifst seine Erstlingskompositionen, darunter eine Sinfonie nach dem Vorbilde Haydns. Auch in Tübingen, wohin er 1840 übersiedelte, beteiligte er sich, ohne das Studium zu vernachlässigen, eifrig an den in der Universitätsstadt bestehenden musikalischen Vereinigungen und nahm sehr bald in den musikalischen Kreisen, deren Mittelpunkt der Meister des Volksliedes, Friedrich Silcher, bildete, eine führende Stellung ein. Dies bewirkte, dafs er mit der Tonkunst immer inniger zusammenwuchs und in ihr immer mehr seinen eigentlichen Beruf erkannte. Doch genügte er zuerst der Pflicht

des Gehorsams und der Pietät, indem er die theologische Dienstprüfung 1844 im Herbste absolvierte, ehe er den Entschlufs fafste, ganz zur Musik überzugehen. Die Behörde gewährte ihm ein Stipendium auf 2 Jahre mit dem Auftrage, sich besonders dem Studium der Kirchenmusik zu widmen. Für letztere war Dank der Anregung des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preufsen, der 1843 den Domchor gegründet hatte, Berlin ein Mittelpunkt geworden. Hier wirkten Haupt, Dehn u. a. als Lehrer, hier war damals Mendelssohn, zu dem Faifst mit sehnsüchtiger Begeisterung aufschaute. Er gewann Zutritt zu dem gefeierten Meister, und dieser beriet den jungen Schwaben aufs liebenswürdigste.

Leider war Mendelssohn eben im Begriff, wieder ganz nach Leipzig überzusiedeln. So blieb die Berührung eine kurze. Es kennzeichnet Mendelssohns Scharfblick, dafs er Faifst auf keine Schule, sondern auf das Selbststudium verwies. Diesem lag Faifst aufs eifrigste ob; die kargen Mittel ergänzte er durch Bearbeitung von Klavierauszügen; dabei lernte er, wo es zu lernen gab, in der Singakademie, der er als aktives Mitglied beitrat, in der Oper, auf der reichhaltigen Bibliothek, mit offenem Auge und Ohr. Eine Frucht seiner Studien ist die S. 379 angeführte Abhandlung über die Sonate. Die Rückreise, welche er 1846 antrat, führte ihn über Leipzig, wo er abermals mit Mendelssohn zusammentraf, Dresden, Prag und Wien. Die Orgelkonzerte, die er veranstaltete, trugen ihm den Ruf der Meisterschaft im Orgelspiel ein.

Herbst 1846 liefs er sich in Stuttgart zunächst als Privat-Musiklehrer nieder. Hier hat er denn den Platz gefunden, von dem aus er eine tiefgehende und weitreichende Wirksamkeit zu entfalten berufen war. Sie galt zunächst dem aufblühenden Männergesang. Durch die Art, wie er den Stuttgarter „Liederkranz“ dirigierte (1846—1856), durch die Aufgaben, die er ihm stellte, und die Energie, mit welcher er dieselben durchführte, hob er den volkstümlichen Männergesang in Württemberg auf eine höhere künstlerische Stufe,' und durch seine langjährige Dirigenten-Thätigkeit im „Schwäbischen Sängerbund“, zu dessen Begründern (Göppingen 1849) er gehörte und dessen Feste er lange Jahre hindurch leitete, wirkte er vertiefend auf die weitesten Kreise.

Weiter wirkte Faifst als Meister und Lehrer des Orgel-

spieles. 1855 wurde er Mitglied der Prüfungskommission für evangelische Volksschullehrer. Auf Veranlassung der Kirchen- und Schulbehörde wurde eine Schule für Kirchenmusik gegründet, in welcher jüngere Lehrer der Umgebung Stuttgarts im Orgelspiel durch Faifst weitergebildet wurden.

In hervorragendem Mafse wurde seine Kraft und Sachkunde von der Kirchenkonferenz zu Eisenach in Anspruch genommen. Diese liefs in den Jahren 1852—1854 durch eine sechsgliedrige Kommission, zu der Bähr, Vilmar, Wackernagel, Daniel, Geffken und v. Tucher gehörten, den Entwurf zu einem deutschen Kirchengesangbuch ausarbeiten. Da dasselbe mit beigedruckten Melodien erscheinen sollte, so wurde aufser v. Tucher auch Faifst in die Kommission berufen, welche die Auswahl und die Redaktion der Melodien besorgen sollte. Das sogenannte Eisenacher Choralbuch („Die Melodien des deutschen evangelischen Kirchengesangbuchs in vierstimmigem Satze für Orgel und Chorgesang"), welches im Auftrage der deutschen evangelischen Kirchenkonferenz zu Eisenach 1854 erschien, war ganz wesentlich mit sein Werk.

Ferner hat Faifst zur Weckung und Vertiefung des Sinnes für die klassische Kirchenmusik, und zwar sowohl für das Oratorium, wie für den kirchlichen Chorgesang, in Württemberg und weit über dessen Grenzen hinaus in bahnbrechender Weise beigetragen durch seine Thätigkeit als musikalischer Leiter des „Vereins für klassische Kirchenmusik" in der schwäbischen Hauptstadt.

Er war es, der die grofsen Tonheroen Händel und Bach in die Musikwelt Stuttgarts und des Landes Württemberg einführte, ja wir dürfen sagen in der Gemeinde einbürgerte. Denn die späterhin stehend gewordene Aufführung einer der Bach'schen Passionsmusiken am Charfreitag trug die volle Weihe eines Kultusaktes, obschon sie rein musikalisch sich vollzog. Dabei verfuhr Faifst mit streng geschichtlicher Objektivität. Durchweg war den Aufführungen die Originalpartitur-Instrumentierung zu Grunde gelegt, die von ihm hinzugefügte Orgelbegleitung mit gröfster Diskretion gesetzt.

Den eigentlichen festen Mittelpunkt fand Faifst's Wirken in seiner Stellung als Lehrer am Konservatorium für Musik in Stuttgart, das im Jahre 1857 von Dr. Brachmann,

einem kunstgebildeten Livländer, und dem hervorragenden Klavierpädagogen Sigmund Lebert als „Stuttgarter Musikschule" gegründet, sich bald zum Konservatorium weiterentwickelte und für das musikalische Leben Stuttgarts und weit hinaus bestimmend wurde. Faifst übernahm an dieser Anstalt den Unterricht in der Komposition und im Orgelspiel, vom Jahre 1859 an die Vorstandschaft. Als Organist an der Stiftskirche, welches Amt er seit 1865 versah, nachdem er schon mehrere Jahre hindurch als Chorregent an dieser Kirche thätig gewesen war, erwies er sich allsonntäglich als ein Meister liturgisch vollendeten, stylgerechten Orgelspieles und zeigte seinen Schülern an der eigenen Person, wie die wahre Kunst in der dienenden Unterordnung unter den Zweck des Ganzen ihre höchste Ehre sucht und ihre beste Kraft erweist. Gerade hierin, wie in seinen zahlreichen Kompositionen für die Kirche verlieh ihm die Vereinigung seines künstlerischen Könnens mit guter theologischer und litterarischer Bildung eine unbestrittene Überlegenheit über alle Fachgenossen.

Diese vielseitige Thätigkeit machte es dem Meister unmöglich, sich in dem Mafse schaffend zu bethätigen, wie er es als Künstler wünschen mochte. Viele seiner Kompositionen sind durch seine Berufsthätigkeit hervorgerufen: so eine Reihe von Chorgesängen (Motetten, Kantaten, besonders kirchliche Chorgesänge für gemischte Stimmen mit und ohne Orgelbegleitung, Gesänge für Frauenchor mit Klavierbegleitung, Psalm 91 u. a.), ebenso Orgelsachen (im Schneider-Album, Rink-Album, Töpfer-Album, Ritter-Album, in Ritters „Kunst des Orgelspiels", im badischen Präludienbuch u. a.) durch seinen Kirchendienst; Klavierkompositionen (Doppelfuge Kanonisches Scherzo) durch seine pädagogische Thätigkeit am Konservatorium, Männerchöre („Lebewohl",[1] Hymne „Dem Herrn", „Gesang im Grünen", „Die Macht des Gesanges", „Siegespsalm" u. a.) durch seine Thätigkeit im Schwäbischen und im Deutschen Sängerbund. Andere verdanken ihre Entstehung bestimmten Veranlassungen, die ihn nötigten und ihm vor seinem Lehrergewissen das Recht gaben, einmal ganz dem Schaffen sich hinzugeben, so „Des Sängers Wiederkehr" (zur Enthüllung des Uhland-Denkmals in Tübingen 1873),

[1] Beim Düsseldorfer Sängerfest 1852 mit dem Preise gekrönt.

„Schillerkantate“ (zur Enthüllung des Schillerdenkmals in Marbach;[1]) „Königshymne“ nach Psalm 21 (zum Jubiläum des Königs Karl von Württemberg) u. a.

Es begreift sich, daſs eine nach so verschiedenen Richtungen in Anspruch genommene, von Anfang an auch litterarisch vielfach thätige Kraft den an sie gestellten Anforderungen nicht auf die Dauer Stand halten konnte. So hat Faiſst häufig, so felsenfest er dem äuſseren Eindruck nach zu sein schien, mit groſser Nervenabspannung und Krankheit zu thun gehabt. Besonders drückend war ihm in den letzten Jahren ein Augenleiden, das ihn nötigte, sein letztes gröſseres Werk, die „Königshymne“, seinen Töchtern frei aus dem Kopfe in die Feder zu diktieren. Schwer traf ihn 1884 der Verlust seiner Gattin, einer Tochter des Hofsängers Hambuch, die dem Menschen und Künstler das feinste Verständnis entgegenbrachte, vieles, was ihn anzufechten drohte, aus dem Weg zu räumen oder, wenn das nicht ging, doch der Schärfe zu berauben wuſste. Er hat ihren Verlust nie verwunden.

Zu den gröſsten Triumphen, die er als Dirigent feiern durfte, gehörte die Leitung der drei ersten schwäbischen Musikfeste in Stuttgart 1885, 1888, 1891. Bei dem dritten fühlte er sich schon müde und abgespannt; der kostbare Dirigentenstab, den König und Königin von Württemberg ihm aus diesem Anlaſs überreichen lieſsen, sollte keinen Dienst mehr thun. Mehr und mehr schwand die Kraft; schwerer und schwerer lastete der Druck der Krankheit. Als er am 5. Juni 1894 heimgehen durfte, war der Tod für ihn Erlösung.

In der Komposition, zumal für die Kirche, ist sein Ideal der alte Bach, Grunderfordernis des musikalischen Kunstwerks die harmonische Begründung, die strenge Logik der Gedankenfolge und die real-polyphone Gestaltung. Mit diesen Grunderfordernissen weiſs er Mendelssohn'sche Anmut der Form zu verbinden. Seine Schule ging in erster Linie darauf aus, den angehenden Komponisten mit der strengen Form und mit dem strengen Satze völlig vertraut zu machen und ihn durch strenge Schulung zur Freiheit des Schaffens zu führen. So sind denn auch aus seiner Schule nicht bloſs tüchtige Kirchenkomponisten des strengen Styls, wie Tod, Seyerlen,

[1]) Preiskomposition.

F. Kraus, F. Fink, sondern auch modern gerichtete Komponisten, wie Linder, Krug-Waldsee, Adam u. a. hervorgegangen, welche, ob sie auch der neudeutschen Richtung zugethan sind, das solide musikalische Rückgrat, das Faifst's Schule ihnen verliehen hat, nirgends verleugnen. Zu Faifst's unmittelbaren Schülern gehören Karl Friedrich Armbrust, sein Schwiegersohn, Orgelvirtuos gediegenster Richtung, geb. 1849 zu Hamburg, seit 1869 Organist an der Petrikirche daselbst, † 1897; Reinhold Seyerlen, ursprünglich Theologe, geb. zu Stuttgart 1848, Professor des Orgelspiels und der Komposition am Konservatorium zu Stuttgart, und Orgelmeister von feinem, kirchlich geschultem Geschmack, wie er immer seltener wird, † 27. November 1897; speziell im Orgelspiel der vortreffliche Liederkomponist Otto Scherzer, geb. 1821 zu Ansbach, im Violinspiel Schüler von Molique, 1838—1854 Violinist am Hoforchester zu Stuttgart, 1854 Professor am Konservatorium zu München, 1860—1877 Universitätsmusikdirektor in Tübingen, nach seiner Pensionierung in Stuttgart, wo er am 23. Februar 1886 starb (Choralfigurationen op. 5).

3. Ludwig Friedrich Meinardus wurde am 17. Sept. 1827 zu Hooksiel an der oldenburgischen Küste geboren. Sein musikalisches Bedürfnis fand in der Jugend wenig Unterstützung. Er lernte etwas Cellospiel und versuchte sich in der Komposition, ohne darin Unterricht empfangen zu haben. Im Jahre 1846 besuchte er, von Schumann ermuntert, das Konservatorium in Leipzig, zog es aber nach kurzer Zeit vor, bei dem Kapellmeister A. F. Riccius Privatunterricht zu nehmen (1847—1849). Später wollte er in Berlin weitere Studien machen, mufste jedoch 1850, wohl aus politischen Gründen, die Stadt verlassen. Er nahm seine Zuflucht zu Liszt in Weimar, der sich seiner fördernd annahm, und war als Theaterkapellmeister an verschiedenen Orten thätig, so in Erfurt und Nordhausen. Das Bedürfnis, seine Kenntnisse zu vertiefen, führte ihn abermals nach Berlin, um unter der Leitung von A. B. Marx zu studieren. Nachdem er 1853 bis 1865 die Singakademie zu Glogau mit Erfolg dirigiert hatte, wurde er an das Konservatorium zu Dresden berufen (1865). 1874—1885 lebte er in Hamburg und übte als Musikreferent des „Hamburger Korrespondenten“ einen bedeutsamen Einflufs auf das dortige Musikleben aus. Prinzipielle

Differenzen mit der Redaktion hatten die Folge, dafs er aus dieser Thätigkeit ausschied und nach Bielefeld übersiedelte. Hier lebte er, noch mannigfach als Komponist thätig, bis zu seinem Tode, der am 10. Juli 1895 erfolgte.

Als Komponist entfaltete er seine Hauptkraft auf dem Gebiete des Oratoriums. Das Luther-Jubiläum 1883 veranlafste an vielen Orten die Aufführung des „Luther in Worms" und trug seinen Namen in weite Kreise. Die Mehrzahl seiner Werke (aufser don Oratorien (s. u.) noch Chorballaden: „Rolands Schwanenlied", „Frau Hitt", „Die Nonne", „Jung Baldurs Sieg"; ein „Passionslied", „Deutsche Mefsgesänge", 2 Hefte biblische Gesänge, 3 Hefte „In der Stille", religiöse Andachtslieder; 2 Sinfonien, Kammermusikwerke, viele zum Teil zarte und innige Lieder) blieben auf einen engen Kreis beschränkt. Meinardus ordnet das melodische Prinzip dem harmonischen und polyphonen unter und verschmäht zu sehr allen äufsoren Reiz, um bei dem grofsen Publikum durchzudringen. Er geht in Melodie und Harmonie einsame Wege, seine Musik trägt daher einen intimen Charakter, sie fordert liebevolles Eingehen auf die Sonderart des Komponisten, bietet aber dem, der sich näher mit ihr beschäftigt, im einzelnen viel Schönes und Erbauendes, namentlich in den kleineren Formen, wie im Liede.

8. Aufserdeutsche dem Kreise der Romantiker verwandte Meister.

Den deutschon Romantikern reihen wir noch einige aufserdeutsche Tonmeister an, die zwar in keiner ausdrücklichen Beziehung zu den deutschen Romantikern oder einem ihrer geistigen Führer stehen, noch weniger durch dieselben bestimmt sind oder von ihnen die Richtung ihres tonkünstlerischen Schaffens empfangen haben, vielmehr als künstlerische Individualitäten von durchaus selbständiger Eigenart und scharf nationalem Gepräge sich darstellon, wohl aber in der Grundstimmung und Gesamthaltung ihres musikalischen Schaffens, wie in einer Reihe von Einzelzügen so viel Verwandtschaft mit der Romantik überhaupt und mit den deutschen Romantikern insbesondere erkennen lasson, dafs wir sie zu den letzteren im weiteren Kreise als Geistes- und Schaffensverwandte stollen dürfen, um so mehr, als sie sowohl persön-

lich, wie durch ihre Werke, das Musikleben in Deutschland in bedeutendem Maſse beeinfluſst und befruchtet haben und ihrerseits durch dasselbe vielfach angeregt und bestimmt worden sind. Dies gilt ganz besonders von Anton Rubinstein, der überdies die deutsche Schule durchlaufen hat (bei Dehn).

1. Mit Schumann, der die deutsche Musikwelt auf ihn hingewiesen hat, ist innerlich nahe verwandt der feingestimmte, poesievolle Friedrich Chopin.[1]) Auch ihm, wie Schumann, ist die Musik eine bedeutungsvolle Sprache, Mittel der Selbstmitteilung. Die Wahl der Motive, deren Verknüpfung und Entwickelung ist durch das Bemühen bestimmt, die in ihm wogende Stimmungswelt zu gestalten. So greift er unwillkürlich, um sich mitzuteilen, nach dem Ungewohnten, Fremdartigen; seine Musik trägt im höchsten Grade das Gepräge des Persönlichen. Aber vor allen Ausschreitungen bewahrt ihn, wie Schumann, ein feines Formgefühl; an seinen Gebilden entzückt neben dem reichen Stimmungsgehalt die liebenswürdige Grazie der Formgebung. Frédéric François Chopin wurde am 1. März 1809 in dem Dorfe Zelazowa Wola bei Warschau geboren, wo der Vater Nicola Ch., Franzose, später Lehrer an der Artillerieschule zu Warschau, als Erzieher stand. Die Mutter Justine Kryzanowska, war Polin. Die Familie liebte das polnische Vaterland mit schwärmerischer Innigkeit. Schon frühe zeigte der kleine Chopin ungewöhnliche Anlagen zur Musik und besonders eine groſse Begabung für das Klavierspiel. Die Ausbildung des Knaben in der Musik vertraute der Vater seinem Freunde Josef Xaver Elsner, einem sehr tüchtigen Musiker, der das Konservatorium in Warschau leitete, an. Dieser erkannte mit scharfem Blick die Eigenart des talentvollen Schülers und hütete sich sorgfältig, diesem die Entwickelung des zarten Sinnes

[1]) M. Karasowski, *Friedrich Chopin*. Dresden. 2. A. 1878. — F. Liszt, *Frédéric Chopin* (1879) Deutsch von La Mara. Leipzig. 1880. Ders., *Chopins Individualität*. Leipzig 1880 (Samml. mus. Vortr. No. 19). — A. Niggli, *Chopins Leben und Werke*. Leipzig 1879 (Samml. mus. Vortr. No. 1879). — F. Niecks, *Chopin as a man and a musician*. London und New-York. 1888. — *Friedrich Chopins Werke*. Herausgegeben von W. Bargiel, Joh. Brahms, A. Franchomme, Franz Liszt, Karl Reinecke, Ernst Rudorff. Leipzig. Breitkopf und Härtel. 1896 ff.

für Poesie durch pedantisches Dreinfahren zu zerstören. Er begnügte sich damit, dem begabten Jünger eine gute Schule zu geben und den hochstrebenden Geist vor Verirrung zu hüten, ohne ihm den Zwang der Schablone anzulegen. Ein Ausflug nach Berlin (1827), das Jahr darauf nach Wien, Prag, Teplitz und Dresden erweiterte nicht blofs den Gesichtskreis des jungen Künstlers, sondern brachte ihn auch zur Erkenntnis seiner selbst und zur richtigen Würdigung der ihm verliehenen eigentümlichen Begabung.

Im Jahre 1830 verliefs er sein geliebtes Polen. Sein Ziel war Paris. Der Weg dahin führte ihn über Breslau, Dresden, Prag, Wien, München und Stuttgart. Ende September 1831 traf er in Paris ein, das dem des Vaterlandes beraubten zur zweiten Heimat wurde. Hier sammelten sich die Flüchtlinge des polnischen Aufstandes, und Paris wurde der Herd und Mittelpunkt aller auf die Befreiung des unglücklichen Vaterlandes gerichteten Gedanken und Bestrebungen. Im Kreise der Freunde, die sich um ihn sammelten, darunter Liszt, Berlioz, Meyerbeer, Heine, Heller, Balzac, der Violinist Ernst, war Chopin bald zu Hause. Aber in der eigentlichen Künstlerwelt fand seine eigenartige, so wenig Lärm machende Individualität vorerst wenig Verständnis und Anklang. Nur Franz Liszt mit seinem scharfen, für alles Echte offenen Blicke, und Robert Schumann, der ihm Geistesverwandte, erkannten den Genius in dem Manne, an dessen Spiel noch der akademisch-vornehme Kalkbrenner „viele Fehler“ auszusetzen hatte. So blieb Chopins Domäne, wenn er auch zuweilen noch in öffentlichen Konzerten auftrat, der geistreiche Salon. Und das war wieder gut für die Entwickelung oder Entfaltung seiner Individualität: vor dem Kreise der Eingeweihten, die ihn nahmen, wie er war, konnte er sich geben, wie er sich fühlte. — Von entscheidendem Einflufs auf sein Leben wurde seine Begegnung mit George Sand, deren Umgang ihn zum Schaffen anregte und in sein inneres Leben eine mächtige Bewegung brachte. Die geistvolle Dichterin begleitete den Künstler, als er 1838 durch ein beängstigendes Brustleiden genötigt war, im Süden, auf der Insel Majorca Aufenthalt zu nehmen, und liefs ihm sorgfältige Pflege angedeihen. Kurz vor seinem Hingange erfolgte ein jäher Bruch des Verhältnisses, der Chopins Herz aufs tiefste verwundete. Sich täuschend

über die Gefahr, in der er stand, machte er noch eine Konzertreise nach London, die er auch auf Schottland ausdehnte. Gebrochen kam er nach Paris zurück, wo er am 17. Oktober 1849 starb.

Gemäfs seiner Begabung war und blieb Chopin der Dichter des Klaviers im Vortrage, wie in der Komposition. Sein Spiel war nicht für den Konzertsaal geschaffen, es trug ein viel zu intimes Gepräge; er spielte mit der individuellsten Auffassung und Ausprägung und zog sich deshalb von solchen, die den feinen Wendungen seines Spiels nicht folgen konnten, den Vorwurf der Willkür zu.

Auch seine Kompositionen, die ausschliefslich dem Klaviere gelten, verlangen ein tief eindringendes Verständnis; sie können nur von dem gespielt werden, der sich ganz in sie hineingelebt hat. Frischer Glanz, tiefe Poesie und ein ergreifendes Pathos, das durch die Töne zum Herzen spricht, feingestimmte Haltung, nicht frei von etwas Bizarrerie und neckischer Koketterie charakterisieren die hochpoetischen, schlechthin einzigartigen Gebilde des Chopin'schen Geistes.

2. Anton Gregor Rubinstein ist geboren am 30. November 1830 in Wechwotynez bei Jassy in der Walachei.

Bald nach seiner Geburt siedelten die Eltern nach Moskau über. Bis zum siebenten Lebensjahre erhielt er von seiner Mutter Klavierunterricht. Dann kam er unter die Leitung von Alexander Villoing und machte so grofse Fortschritte, dafs er mit 8 Jahren in einem eigenen Konzert zu Moskau auftreten konnte. 1839 reiste er mit seinem Lehrer nach Paris, spielte vor Liszt und fand überall bewundernden Beifall. Auf Liszts und Meyerbeers Rat wandte er sich zu gründlicher Ausbildung in der Musik nach Berlin, wo er unter Dehn 1844—48 eindringende Studien machte. 1848 weilte er in der Heimat und errang sich durch mehrere russische Opern unter seinen engeren Landsleuten hohes Ansehen. Darauf folgten Kunstreisen nach Deutschland, Frankreich, England. 1858 nach Petersburg zurückgekehrt wurde er zum Hofpianisten und Konzertdirektor ernannt, 1859 zum Leiter der Petersburger Russischen Musikgesellschaft. 1862 gründete er das Petersburger Konservatorium, das eine Pflegestätte des heimischen Musiklebens wurde. Er leitete die Anstalt selbst bis 1867. Dann folgten neue Kunstreisen, die sich zu Triumph-

zügen gestalteten und ihn 1872 auf 1873 nach der neuen Welt hinüberführten. 1887 übernahm er wieder die Leitung der von ihm gegründeten Anstalt, lebte jedoch viel auswärts, mit Vorliebe in Dresden. Er starb auf seiner Besitzung in Peterhof bei Petersburg am 20. November 1894, von einem Herzschlag unerwartet hingerafft.

Als Schüler Dehns, unter dessen Leitung er sein Kompositionstalent ausgebildet hatte, gehört Rubinstein in gewissem Sinne der deutschen Tonkunst an. Allein er brachte in Dehns Schule eine schon so hoch entwickelte Eigenart mit, dafs er selbst wieder eine Schule in sich darstellt. Der seltene Reichtum und Glanz der Klangfarben, die Kühnheit im Aufbau der Formen und eine gewisse Rücksichtslosigkeit gegen den Schönheitssinn, dem er mit seinen schroffen, zackig umrissenen Tongestalten oft Starkes zumutet, um ihn mit einem Male wieder durch Offenbarungen von hinnehmendem Zauber der Schönheit zu überraschen, läfst ihn den Romantikern, ja zuweilen den Neu-Romantikern verwandt erscheinen, während die süfse, empfindungsschwere Kantilene, deren er, wenn es gilt, Meister ist, an Chopin und Schumann, ja zuweilen sogar an Beethoven gemahnt.

Sein Schaffen erstreckt sich auf alle Zweige der Musik (Opern s. u.; 5 Sinfonien: op. 40; op. 42 „Oceansinfonie“ in 7 Sätzen; op. 56; op. 95 „Symphonie dramatique“; op. 107; Phantasie für Orchester „Eroica“; Musikalische Charakterbilder für Orchester (sinfonische Dichtungen?): „Faust“ op. 68; „Iwan IV.“ op. 79, „Don Quixote“ op. 87, dazu eine Menge geistvoller Kammermusik. Ein Lieblingsgedanke seines aufs Grofse gerichteten Geistes war die „Geistliche Oper“, d. i. die Verwandlung des herkömmlichen „Konzert-Oratoriums“, wo „die grofsartigen Gestalten des alten oder neuen Testaments von Herren im schwarzen Frack mit weifser Halsbinde, gelben Handschuhen, ein Notenheft vor dem Gesicht — oder von Damen in modernster, oft extravaganter Toilette — gesungen werden“, in ein wirklich dargestelltes, biblisches Drama, also die Zurückführung des zum Epos entwickelten Oratoriums zu seinem Ursprung und seine Neugestaltung und Ausgestaltung zum gewaltigen geistlichen Volksdrama, das natürlich, entsprechend dem erhabenen Stoffe und dem heiligen Zwecke, eine ganz andere Bühneneinrichtung forderte, als die herkömmliche und gewohnte.

Im Hinblick auf eine solche Darstellung schuf er die „biblischen" Opern: „Das verlorene Paradies", „Der Turmbau zu Babel", „Kain und Abel", „Das hohe Lied", „Moses" und „Christus". Die Verwirklichung seines Gedankens, die in Bremen geplant wurde, hat er nicht mehr erlebt.

An ihn reihen wir an: Peter Iljitsch Tschaikowsky, geb. 25. Dezember 1840 zu Wotkinsk, Gouvernement Wiätka, † 6. November 1893 zu St. Petersburg, zuerst Jurist, dann unter Rubinsteins Führung Schüler, später Lehrer des Konservatoriums zu St. Petersburg, geistvoller Eklektiker von reicher Begabung und poetischem Empfinden, mit ausgesprochen nationalem Gepräge (Sinfonische Dichtungen: „Der Sturm", „Francesca da Rimini", „Manfred"; 4 Sinfonien; Opern: „Der Woiwod", „Opritschnik", „Makula der Schmied", „Jungfrau von Orleans"; das lyrische Drama: „Schneewittchen"; Kammermusik, Lieder u. s. f.).

Dritter Abschnitt.

Die Neuromantiker.

Die deutschen Romantiker haben die Musik in den Dienst der Poesie gerufen, ihre dichterische Kraft entfaltet und zur Geltung gebracht. Sie waren sich dabei bewufst geblieben, dafs die Musik als die Kunst der Darstellung des Schönen in tönend bewegten Formen auch dann, wenn sie es unternimmt, eine poetische Vorstellung, eine Person, einen bedeutsamen Vorgang „auszudrücken", dies nur in symbolisierender Weise zu thun vermag durch tönende Bewegungsbilder, deren melodischer Umrifs, harmonische Farbe und rhythmischer Bewegungscharakter durch frappante Ähnlichkeit mit dem Bewegungshabitus der darzustellenden Person, des darzustellenden charakteristischen Vorganges, der vorzuführenden Idee oder Sache unwillkürlich die entsprechende Vorstellung im Hörer hervorruft; dafs sie jedoch niemals in der Weise „sprechen", „schildern", „malen" kann, wie das Wort, dessen Klang, weil er konventionell geprägt und seine Bedeutung allgemein vereinbart ist, die Sache bestimmt bezeichnet, somit mit der Vorstellung derselben untrennbar verbunden ist. Die Tonformen, auch wenn sie noch so scharf umrissen, noch so charakteristisch gestaltet, noch so deutlich ausgeprägt sind, bleiben

immer mehrdeutig, ihre Wirkung auf die vorstellende Phantasie ist niemals eine schlechthin zwingende. In völlig richtiger Würdigung der Eigenart der dichterischen Wirkung, wie sie der Tonkunst im Unterschied von der Dichtkunst zu Gebot steht, ist es den deutschen Romantikern nicht in den Sinn gekommen, den Vorgang, die Person, die poetische Idee durch Klänge unmittelbar „darstellen“ zu wollen. Den Eindruck derselben auf das dichterisch gestimmte Gemüt, die Wirkung auf die bewegte Innerlichkeit, die Art, wie sie sich darin spiegeln, wollten sie in Tönen wiedergeben. Das ist wiederum nur möglich in tönend bewegten, charakteristisch gestalteten wenn noch so prägnanten, so doch immer organisch gegliederten Musik-Formen. Denn es ist nicht die Sache selbst, welche die Musik schildert, darstellt, sondern die Vorstellung von derselben, welche sie durch ihre Wirkung auf Gemüt und Phantasie mit mehr oder weniger zwingender Kraft hervorruft, um so sicherer, je charakteristischer und deutlicher ihre Formen ausgestaltet sind, je selbständiger die Tonkunst in ihren Gestaltungen verfährt, je mehr sie aus eigener Kraft und mit eigenen Mitteln ihre Formen bildet. So betonte Robert Schumann, daſs Musik nur das sei, „was innen erklungen ist“, was „aus der Tiefe der musikalischen Empfindung klingt“, was, setzen wir hinzu, nach musikalischer Gestaltung verlangt und zu solcher gelangt.

Die Freude an der symbolisierenden Kraft der Musik, an der poetischen Wirkung, die sie auszuüben vermag, an der fascinierenden Gewalt, mit der sie sich die vorstellende Phantasie unterwirft und deren Thätigkeit in ihren Bannkreis zwingt, konnte dahin führen, die Hauptaufgabe der Tonkunst in der poetischen Schilderung zu sehen, die musikalische Gestaltung dieser Aufgabe schlechthin unterzuordnen, die Entwickelung der musikalischen Form nicht durch das Gesetz organischer Gestaltung, musikalischer Dialektik, sondern durch den Verlauf der Idee, des leitenden poetischen Gedankens zu bestimmen, an die Stelle der organisch aus eigener Kraft und nach eigenem Gesetz sich gestaltenden Tonform die in freiester, unter dem musikalischen Gesichtspunkt gesehen, willkürlicher Bewegung verlaufende, dem logischen, poetischen, dramatischen Verlauf der Idee, des Gedankens, der Vorstellung, mit sklavischer Unterwürfigkeit sich fügende Tonphrase zu setzen. An die

Stelle der musikalischen Gedankenmäfsigkeit und Folgerichtigkeit tritt dann die logische. Es entstehen Tongewinde, deren musikalische Gestalt und Struktur nur aus dem Wort, der darüber schwebenden Idee zu verstehen ist, somit stets der Erklärung durch das Programm bedarf (Programm-Musik).

Die Vorliebe für das Charakteristische, der Sinn für die symbolische Seite der Tonkunst, ihre dekorative und dramatische Kraft ist in besonderer Stärke bei dem französischen Volke ausgeprägt.

Der erste der Neuromantiker, welche der Tonkunst ausschliefslich die Aufgabe der poetischen Schilderung, beziehungsweise des Ideenausdrucks stellen und die musikalische Form durch diese Aufgabe schlechthin bestimmen wollen, ist der Franzose

1. Hector Berlioz.[1])

Derselbe ist am 11. Dezember 1803 zu Côté St. André im Departement der Isère geboren als Sohn eines Arztes. Auf den Wunsch des Vaters studierte er Medizin zu Paris, trat aber, der übermächtigen Neigung folgend, gegen den Willen des Vaters in das Konservatorium ein und verschaffte sich, da ihm der Vater seine Unterstützung entzog, die nötigen Mittel als Chorist am Theater du Gymnase. Als Musiker ging er sehr bald eigene Wege, die den Bahnen des Unterrichtes am Konservatorium wenig entsprachen. Nachdem er sich schon durch die Ouverturen „Waverley", „Die Fehmrichter", die „Sinfonie fantastique, épisode de la vie d'un artiste" und eine Messe mit Orchester bekannt gemacht hatte, errang er mit der Kantate „Sardanapal" 1830 den Römer-Preis und erhielt ein Reisestipendium für Italien. Nach Paris zurückgekehrt gab er eine Reihe von Werken heraus, welche eine scharfkantige Individualität bekundeten (Sinfonie „Lélio ou retour à la vie", Ouverture zu „König Lear", die Sinfonie

[1]) R. Pohl, *Gesammelte Schriften von Hector Berlioz.* Leipzig. 1864. 4 Bde. Ders., *H. B., Studien und Erinnerungen.* ib. 1884. — A. Jullien, *Hector Berlioz, sa vie et ses oeuvres.* Paris. 1888. — G. Noufflard, *Hector Berlioz et le mouvement de l'art contemporaine.* Paris. 1890. — Hippeau, *Berlioz, l'homme et l'artiste.* Paris. 1893/95. 3 Bde. Ders., *Berlioz et son temps.* Paris. 1892. — Ernst, L'*oeuvre dramatique de H. B.* Paris. 1884. — F. Liszt, *Berlioz und seine Haraldsinfonie.* Leipzig 1881 (S. m. V. No. 85 und 86).

„Harold in Italien“ 1834; Opern: „Benvenuto Cellini“ 1838, „Beatrice und Benedict“, „Die Eroberung Trojas“, „Die Trojaner in Karthago“; die Sinfoniekantate „Romeo und Julie“, die dramatische Legende „Fausts Verdammnis“, die biblische Trilogie „Die Kindheit Christi“ [1. Der Traum des Herodes, 2. Die Flucht nach Ägypten, 3. Die Ankunft in Sais]; das „Requiem“ [1837], eine Trauer- und Triumphsinfonie zur Einweihung der Siegessäule 1840, die Kantate für Baſssolo, Chor und Orchester „Der 5. Mai“ auf Napoleons Todestag u. a.)

Seine Werke fanden wenig Anklang, sie wurden nirgends verstanden, und auch in Deutschland, wohin er zweimal Reisen machte,[1]) wurde ihm nur die Anerkennung, daſs er als origineller und geistreicher Komponist angestaunt wurde; warme Sympathie fand er nicht. Fortan lebte er in ziemlicher Zurückgezogenheit in Paris. Seine Ideen, die in der Komposition nicht durchschlagen wollten, brachte er als Kritiker im Journal des débats zur Geltung, und seine reiche Begabung für die Behandlung des Orchesters stellt sein theoretisches Werk „Lehrbuch der Instrumentierung“ (deutsch von Dörffel bearbeitet 1864) in ein glänzendes Licht. Von amtlichen Stellungen begleitete er seit 1839 die des Konservators, seit 1852 die des Bibliothekars am Konservatorium.

Als er am 9. März 1869 starb, da feierten die Franzosen mit Pietät den „groſsen Toten“ und bekannten voll Achtung, daſs sie ihn nicht verstanden hatten (Festival der groſsen Oper 1870). Seither widerfährt ihm mehr Gerechtigkeit von seinen Landsleuten. In Paris wurde ihm 1886 ein Denkmal errichtet).

Berlioz knüpft formell an die 9. Sinfonie von Beethoven an und bildet ein Mittelding zwischen Oper und Sinfonie aus, die Sinfonie-Kantate, d. h. eine Verbindung von Vokal- und Instrumental-, Solo- und Ensemblesätzen, die unter dem einheitlichen Gesichtspunkt einer bestimmten poetischen Idee zum Ganzen zusammengefaſst werden. Wie berechtigt und wie wenig dem Wesen der Musik widersprechend dieser Gedanke an sich ist, haben uns manche ähnliche Werke der Klassiker bewiesen, wie die Pastoralsinfonie und die 9. Sinfonie.

---

[1]) Vgl. H. Berlioz, *Voyage musicale en Allemagne et en Italie*. Paris. 1844. 2 Bde.

Während aber bei den Klassikern die Mottos der einzelnen Sätze und die Überschriften des Ganzen nur den Rahmen bezeichnen wollen, innerhalb dessen die Musik sich nach ihren eigenen Gesetzen und mit den ihr eigenen Mitteln ausbreitet, so daſs das einzelne Stück vom rein musikalischen Standpunkt aus fertig, einheitlich geschlossen und verständlich ist; während bei Beethoven und auch noch bei Schumann (Nachtstücke u. a.) die charakteristischen Laute des Objekts, die Naturlaute, nachgeahmt werden, damit der Kontakt zwischen der musikalischen Stimmung und dem vorgestellten Objekt erhalten und durch diese unwillkürliche Erinnerung an zwei dieselbe Stimmung erzeugende Ursachen, die musikalische und die poetische, eine um so intensivere Gesamtwirkung erzielt werde, dient hier die Musik zum äuſserlichen Nachmalen und Abmalen der vorgestellten Gegenstände und Erlebnisse, d. h. sie verläuft in realistischer Tonmalerei. Es entsteht eine Reihe von nur durch das äuſserliche Band der im Programm angegebenen Vorstellung zusammengehaltenen Charakter- und Situationsbildern, die mit drastischer Schärfe ausgeführt sind. Die Musik leistet in Treue des Kolorits, Reichtum der Farbenpracht, Schärfe der Beleuchtung und Sicherheit der Zeichnung noch nie Dagewesenes; aber es fehlt ihr die organische Einheit und damit die musikalische Seele: es sind lauter Glieder, welche sich nicht zu einem einheitlichen aus sich selbst gestalteten Organismus zusammenfügen wollen.

Die Schuld hieran trägt offenbar nicht die Gattung, welche vielmehr dem Musiker reichste Gelegenheit zur Bethätigung der musikalischen Schöpferkraft und zur Entfaltung rein musikalischer Gedanken giebt, sondern das Naturell des Künstlers, dem es nicht gegeben war, die Objekte seiner Phantasie poetisch aufzufassen, d. h. nach ihrer Wirkung auf Phantasie und Gemüt, der sie vielmehr unmittelbar darstellen wollte. Es fehlte ihm an der lyrischen Begabung. Er ist einseitig vom berechnenden, reflektierenden Verstande geleitet. Berlioz' Musik ist eine Kombination von Erfindung und Intelligenz, ein Zeugnis von ungeheurer Virtuosität der Schilderung und der Instrumentation. Sie ist immer interessant, aber es ist nicht Musik im deutschen Verständnis. Er schildert, er deklamiert, er interpretiert, er illustriert mit verblüffender Deutlichkeit, aber er singt nicht von innen heraus. Berlioz

selbst fühlte das und sagte es offen: „Wenn ich Musik von Mozart höre, so drückt mich ein kleiner Alp, wenn ich Musik von Haydn höre, so drückt mich ein grofser Alp.“ — Geht ihm auch der Sinn und das Verständnis für die lyrische Aufgabe der Musik ab, so steht er doch hoch da um des Ernstes und der Reinheit seines künstlerischen Strebens willen, das dem Ideal, wie er es verstand, alles opferte.

Näher bei der Vergangenheit steht Félicien David, geb. 13. April 1810 zu Cadenet (Vaucluse), † 29. August 1876. Zuerst Chorknabe an der Erlöserkirche zu Aix, dann Zögling des Jesuitenstifts daselbst, brachte er es durch eigene Kraft so weit, dafs ihm 1829 die Kapellmeisterstelle an der Erlöserkirche seiner Vaterstadt übertragen wurde. Bald darauf ging er nach Paris, um seine Studien am Konservatorium zu vollenden. Vom Saint-Simonismus ergriffen, reiste er nach der Auflösung der Sekte in den Orient. Diese Reise führte seiner Phantasie eine Fülle von Eindrücken zu, welche er in seiner „Sinfonie-Ode“: „Le désert“ musikalisch gestaltete. Mit diesem Werke war sein Ruf begründet. Er komponierte noch die Sinfonie-Ode: „Kolumbus“, das „Mysterium“: „Eden“, ein Oratorium „Moses auf dem Sinai“ und eine Reihe von Opern („La perle du Brésil“, „Das Weltende“ [später „Herculanum“], „Lalla-Rookh“, „Le Saphir“, „La captive“), die beim Publikum jedoch nicht besonders einschlugen.

2. In Deutschland empfing die Neuromantik, sofern darunter die Richtung verstanden wird, welche die musikalische Form schlechthin in den Dienst des Gedankens stellt und deshalb für die Musik die Freiheit in Anspruch nimmt, die Form aus der jeweiligen künstlerischen Absicht heraus zu erzeugen und zu entwickeln, nicht aber die Darstellung der letzteren an die Formsprache einer bestimmten Zeit, und wäre es die der Klassiker, zu binden, den entscheidenden Anstofs durch Richard Wagner, beziehungsweise durch den überwältigenden Eindruck seiner grofsen musikalisch-dramatischen Schöpfungen. Was die Musik als Kunst der Interpretation vermöge, wenn sie schlechthin in den Dienst des Ausdruckes gestellt und ihre Formsprache schlechthin dem dichterischen und dramatischen Zwecke untergeordnet werde, das war hier aufs überzeugendste zur Anschauung gebracht. Zugleich war in unwidersprechlicher Weise dargethan, dafs jedes Kunstwerk

seine eigene Form und Ausdrucksweise fordere, dafs Abweichung von der überlieferten Form nicht ohne weiteres Auflösung der musikalischen Form sei, dafs also auch für die reine Musik Freiheit der Bewegung in Bezug auf die formale Gestaltung zu fordern sei, sofern es nur irgendwie organische Tonform ist, in der die Gedanken des Tondichters sich dem Hörer vermitteln. Es konnte bei dem tiefen Eindruck, den Wagners Art, sich musikalisch auszudrücken, namentlich auf die jüngeren Musiker machte, nicht ausbleiben, dafs mit den Grundsätzen Wagners auch seine musikalische Formsprache auf die Musik überhaupt übertragen wurde, dafs sie unwillkürlich die Phantasie und das Schaffen zu beherrschen begann, ja dafs in manchen Kreisen nicht sowohl die Befolgung der Wagner'schen Grundsätze, als vielmehr die Nachahmung seiner Tonsprache zum Kennzeichen der neudeutschen Romantik wurde. Für diese aber ist nicht die Nachahmung der Wagner'schen Formsprache das Entscheidende, sondern die Forderung, dafs jede einzelne künstlerische Absicht ihre besondere Form zu ihrer Verwirklichung bedinge, sowie dafs der Künstler, welche Form er wähle, die eigene Sprache rede. Die Gefahr der Neuromantik liegt darin, dafs für die Tonkunst überhaupt in Anspruch genommen wird, was nur für die dramatische Musik Berechtigung hat, und dafs im ungestümen Freiheitsdrang aufser Acht gelassen wird, dafs nur die Musik verstanden werden kann, die eine musikalisch artikulierte Sprache redet, irgendwie musikalisch organische Form annimmt.

Der Mittelpunkt und das Haupt der von Wagners Schöpfungen ausgehenden musikalischen Bewegung wurde der schon von Berlioz' Ideen mächtig erfafste, als universell gerichteter Künstler, wie als hochherziger und aufopferungsvoller Mensch gleich hoch stehende „Fürst" des Klaviers

Franz Liszt.[1])

Geboren am 22. Oktober 1811 zu Raiding bei Ödenburg in Ungarn als Sohn eines fürstlich Esterhazy'schen Gutsverwalters, der selbst sehr musikalisch war, erhielt er schon von frühester Jugend auf Klavierunterricht. Mit 9 Jahren

[1]) R. Beaufort, *The abbé Liszt.* London. 1887. — L. Ramann, *Franz Liszt.* Leipzig. 1888. — Vogel, *Franz Liszt als Lyriker.* Leipzig. 1888. — E. Reuss, *Franz Liszt.* Dresden und Leipzig. 1898.

trat er öffentlich als Klaviervirtuose auf, zuerst in der Heimatstadt, darauf in Preſsburg, und seine staunenswerten Leistungen bewogen einige vornehme Gönner, ihm ein Stipendium von 600 Gulden auf 6 Jahre zum Zwecke seiner künstlerischen Ausbildung auszusetzen. Infolgedessen kam Liszt nach Wien, wo er von Czerny im Klavier, von Salieri in der Komposition Unterricht erhielt. 1823 reiste er mit seinen Eltern, die sich mit hingebender Sorgfalt und Treue der Ausbildung des Sohnes widmeten, nach Paris. Vom Konservatorium war er als Ausländer ausgeschlossen, dagegen erhielt er von Paer (s. u.) und Anton Reicha (geb. 1770 zu Prag, † 1836 zu Paris, 1802—1808 in Wien, Beethoven nah befreundet, s. o. S. 412) vortrefflichen Unterricht in der Kompositionslehre. Sein phänomenales Klavierspiel wie seine liebenswürdige Persönlichkeit machten ihn rasch zum Liebling der Pariser Gesellschaft. Zwei Reisen nach England (1824) und durch Frankreich brachten ihm Ruhm und Ehre. Der Tod des Vaters, welcher 1827 zu Boulogne sur mer auf der Reise erfolgte, nötigte ihn, sich durch Musikunterricht eine gesicherte Existenz zu schaffen. Die Schüler strömten dem gefeierten Künstler zu, der sich auch als Komponist durch eine Oper „Don Sancho", die 1825 zur Aufführung gekommen war, einen Namen gemacht hatte. Von entscheidender Bedeutung für die Entwickelung seiner musikalischen Individualität wurde neben dem innigen Verkehr mit Chopin, dessen Biograph er später wurde, das Auftreten des Geigenmeisters Paganini (1831) in Paris und die Bekanntschaft mit Hector Berlioz, dessen „Episode de la vie d'un artiste" einen tiefen, unauslöschlichen Eindruck auf ihn machte und in ihm die Überzeugung befestigte, daſs die Tonkunst erst in der Darstellung von Ideen ihre höchste Kraft entfalte und ihren Beruf wahrhaft erfülle. Zugleich gewann Fétis mit seinen Ideen von einer neuen Tonalität, die sich von den bisherigen Tonarten zu emanzipieren habe, an ihm einen empfänglichen Jünger. Sein Spiel vertiefte sich immer mehr, und bald bezeugten es die Kunstreisen, welche Triumphzügen glichen, daſs er der erste Klaviervirtuose der Welt, der Paganini des Pianoforte geworden sei. Mit dem Jahre 1847 begann er die zweite Phase seines Wirkens: er übernahm die Hofkapellmeisterstelle in Weimar und wurde durch persönliches Eintreten mit Wort und Schrift sowie durch

seine eigenen Kompositionen das Haupt und der einflufsreiche Vorkämpfer der Neuromantik auf deutschem Boden. 1861 gab er seine Stellung in Weimar auf und nahm seinen Wohnsitz in Rom. Dort folgte er dem Drange, der ihn schon in der Jugend beseelt hatte, dem geistlichen Stande anzugehören, wenigstens insoweit, dafs er die kleinen Weihen nahm und Abbé, später Kanonikus wurde. Seine schaffende Muse hat er seither fast ganz in den Dienst der Kirche und des Heiligen gestellt. Seit 1869 wechselte sein Aufenthalt zwischen Rom, wo ihm vom Kardinal Hohenlohe eine Wohnung im Vatikan angewiesen war, Weimar, wo er als Gast des Grofsherzogs wiederum ein Mittelpunkt der Künstlerwelt wurde, und seiner heimatlichen Hauptstadt, Pesth. Hier wurde 1874 eine Landesakademie für Musik gegründet, deren Ehrenvorsitz er übernahm. Dazwischen hinein unternahm er Reisen. 1870 leitete er das Beethovenfest in Bonn. Er war dazu der Berufene; denn seiner Hochherzigkeit war das Beethoven-Denkmal zu verdanken, er war 1839 für die Beschaffung der noch fehlenden Mittel eingestanden. Persönlich trat er nur noch an die Öffentlichkeit, wenn es sich um hochherzige Künstlerthaten handelte, so 1875 in Pesth für die Bayreuther Festspiele, in Hannover 1876 für das Bach-Denkmal zu Eisenach, 1877 für das Beethoven-Denkmal zu Wien. 1886 folgte eine Reise nach Paris und London, dann zur Vermählung seiner Enkelin nach Bayreuth. Hier erkrankte er und starb, mit Ehren überhäuft, Dr. ph. von Königsberg, Ehrenpräsident einer Unzahl von Vereinen, getragen von der Liebe und Begeisterung einer Schar von Jüngern, denen er Führer und Freund geworden, am 31. Juli 1886.

Die für die neue Richtung, wie für Liszts tonkünstlerische Individualität bezeichnendsten Werke sind seine „Sinfonischen Dichtungen“, gleichsam in Einen Satz zusammengezogene Sinfonien, welche in schroff auseinandertretenden Gegensätzen einen Charakter oder ein Ereignis oder eine Idee musikalisch darzustellen suchen („Dante“. „Faustsinfonie“, „Bergsinfonie“, „Ce quon entend sur la montagne“, „Tasso“, „Les Préludes“, „Orpheus“, „Prometheus“, „Mazeppa“, „Festklänge“, „Héroïde funèbre“, „Hungaria“, „Hamlet“, „Hunnenschlacht“, „Die Ideale“, „Von der Wiege bis zum Grabe“). Auch in seinen Oratorien („Christus“, „Die Legende von der heiligen Elisabeth“)

und Kantaten („Die Glocken des Strafsburger Münsters", „Die heilige Cäcilia"), selbst in seinen eigentlich für die Kirche bestimmten Kompositionen (Orgel-Messen in C-moll und A-moll, Graner Festmesse, Ungarische Krönungsmesse, Requiem für Männerstimmen und Orgel, der 13., 18., 23., 137. Psalm) sucht er in erster Linie die durch das Wort ausgedrückten Gedanken, Vorgänge oder Stimmungen durch die musikalischen Wendungen zu illustrieren, farbenreich zu beleben, symbolisch nachzuzeichnen. In den Vordergrund treten die Elemente der musikalischen Charakteristik und Symbolik: Klangfarbe, Klangwechsel, Figuration. Die Modulation ist weniger durch die Gesetze der musikalischen Logik, als durch das Interesse des deklamatorischen und dekorativen Ausdrucks bestimmt, so dafs Liszts Musik auf denjenigen, der von den Klassikern herkommt, den Eindruck des Fragmentarischen machen kann, weil an die Stelle der ausgeführten thematischen Arbeit die trotz alles orchestralen und harmonischen Aufputzes im wesentlichen homophone deklamatorische Melodie getroten ist, die nicht in den Angelpunkten der Tonart festliegt, sondern sich, aus dem Unendlichen kommend und ins Unendliche verfliefsend, dem Faden der Gedanken und Ideen anschmiegt. — Der Einflufs Liszts zeigt sich nicht blofs in der Pflege der von ihm aufgebrachten neuen Tonform, der sinfonischen Dichtung auch nicht blofs darin, dafs die Programm-Musik in Aufnahme kommt, sondern in der Erweiterung des künstlerischen Gesichtskreises über die Grenzen der Schule hinaus, in einem musikalischen Universalismus, der manchem freilich zu weit geht.

Von Liszt angeregt ist Michael Iwanowitsch Glinka, geboren 1. Juni 1803 in Nowospaskojo bei Selna (Smolensk), dor schon frühe, als Zögling des Adels-Instituts in Petersburg, tüchtige Studien in der Musik machte, aber erst in Dehn zu Berlin den rechten Mann fand, der seine eigenartige Individualität erkannte und zur Entfaltung brachte. Proben der eigentümlichen Begabung Glinka's waren die Opern: „Das Leben für den Czaren" 1836 und „Rufslan und Ludmilla" 1842, die dem Komponisten aufser reichem Beifall die warme Sympathie von Liszt und Hector Berlioz gewannen, welch letzteren er in Paris 1844 kennen lernte. Nach zweimaligem Aufenthalt in Spanien (1845—1847 und 1851—1854) kehrte Glinka, den seine Gesundheitsumstände

nach dem Süden wiesen, das Heimweh aber nach dem Norden trieb, nach Petersburg zurück, eilte 1856 zu seinem Lehrer Dehn in Berlin, wo er am 15. Februar 1857 starb. Glinka's Musik, die auch Werke für Kammermusik umfafst, trägt ein national-russisches Gepräge, ist geistvoll und originell, weniger durch Schönheit und Glätte der Form, als durch einen warmen Hauch von Poesie ausgezeichnet.

Von Liszts Individualität berührt ist ferner Josef Joachim Raff, geb. 27. Mai 1822 zu Laachen am Züricher See, erzogen zu Wiesenstetten in Württemberg, eine Zeit lang Schullehrer, bis er, erst von Mendelssohn, dann von Liszt (1846) ermuntert, die Musik zu seinem Lebensberuf erwählte. In Stuttgart (1847—49) fand er weder die gewünschte Förderung noch die nötige Sympathie. Erst in Weimar, wohin er sich 1850 wandte, unter Liszts Fahne ging sein Stern auf. Mit Begeisterung huldigte er der neuromantischen Richtung, die er auch schriftstellerisch vertrat. 1856 zog er nach Wiesbaden, 1878 übernahm er die Vorstandschaft des neuerrichteten Dr. Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt a. M., starb aber schon am 25. Juni 1882. Die Zahl seiner Werke (Opern: „König Alfred“ 1846, „Bernhard von Weimar“ 1858, „Dame Kobold“ 1870, „Samson“; ferner: 10 Sinfonien, 3 Suiten für Orchester, 4 Ouverturen, 10 Streichquartette, Streichsextett, Streichoctett, 4 Klaviertrios, Violin-, Cello-, Horn-Sonaten, Klavierwerke, Lieder) verraten den geistreichen Eklektiker, der den Wert der ererbten Formen wohl zu würdigen weifs, dieselben aber im Sinne der Romantiker in den Dienst der poetischen Idee stellt, sie mit Freiheit behandelnd, ohne sie zu zerschlagen. Raffs Werke sind nicht alle gleichwertig, vielem, was bleibenden Wert beanspruchen darf, steht solches gegenüber, das den Stempel der Vergänglichkeit trägt und den formgewandten Komponisten verrät, welcher den Mangel an Tiefe und Kraft der Erfindung und an strenger Konzentration der Gedanken durch brillante Formgebung übersehen läfst.

Dem Liszt'schen Kreise im weiteren Sinne, sofern Liszt nicht etwa nur eine bestimmte Kompositionsweise, sondern prinzipiell die künstlerische Weitherzigkeit, die Aufgeschlossenheit für das Neue, das seinen Weg erst suchen mufs, vertritt (Allgemeiner deutscher Musikverein), sind anzuschliefsen:

Leopold Damrosch. Geb. zu Posen 22. Okt. 1832, wandte

er sich erst nach Absolvierung des medizinischen Studiums dem Musikerberufe zu, entfaltete nach einem kürzeren Aufenthalt in Weimar, der ihn mit den Vertretern der neudeutschen Schule, Liszt, Bülow, Tausig, Raff, in engere Beziehungen brachte, seine Hauptwirksamkeit in Breslau, wo er sich um die Hebung des musikalischen Lebens sehr verdient gemacht hat. 1871 folgte er einem Rufe nach New-York und griff auch hier als Dirigent des „Arion", als Gründer der Oratorio Society und der New York Symphony Society bedeutsam und erfolgreich in das Musikleben ein. Er starb daselbst am 16. Februar 1885. Der neudeutschen Musik brach er mit begeistertem Verständnis Bahn, ohne im geringsten der Bedeutung der Klassiker etwas zu vergeben (Kompositionswerke: „Ruth und Naemi" Idyll; Lieder, Instrumentalwerke u. a.).

Peter Cornelius[1]) geb. 24. Dez. 1824 zu Mainz, der seine Studien bei Dehn gemacht (1845—50), dann, als er in den Bannkreis von Liszt, der damals in Weimar wirkte, getreten war, ein überzeugter Jünger der neudeutschen Richtung wurde, 1865 durch Wagners Vermittelung als Lehrer an der königlichen Musikschule zu München angestellt wurde, und am 26. Okt. 1874 in seiner Vaterstadt starb. Er war ein ernster, überaus feinsinniger Tondichter, der jedoch in Harmonie und Melodik allzusehr einsame Wege ging, um in weiteren Kreisen gerechte Würdigung zu finden. Seine Opern „Der Barbier von Bagdad" (1858), „Der Cid" finden allmählich im Publikum Boden; seine „Lyrischen Poesien" (1861), zu denen er die Texte selbst dichtete, blieben auf intime Kreise beschränkt. Ähnlich erging es Josef Huber, geb. 1837 in Sigmaringen, † 1886 in Stuttgart (Opern: „Die Rose vom Libanon", „Irene"; „Karneval" für Orchester, Sinfonien, Kammermusikwerke u. a.). Der letztgenannte bezeichnete ausdrücklich die Aufgabe der Sinfonie, also der reinen Musik, mit den folgenden Sätzen: „Ein neues Terrain wird sich die Musik erobern, wenn wir in die Musik die deklamatorische Melodie einführen, indem wir der Dichtkunst folgen, einen Grundgedanken (Melodieanfang, Motiv) wie der Dichter weiterspinnen, in immer neue Empfindungsphasen führend stets umgestalten, psychologisch aufbauen,

[1]) H. Kretzschmar, *Peter Cornelius*. Leipzig 1880 (S. m. V. No. 20). — A. Sandberger, *Leben und Werke des Dichtermusikers Peter Cornelius*. Leipzig. 1887.

um endlich zu einem erschöpfenden Schlufsworte zu gelangen. Eine solche Melodie wird etwas dem lyrischen Gedicht Analoges sein.

„Folgen wir so dem Zuge der Zeit, individualisieren wir die einzelnen Stimmen (Melodien) und bauen wir sie in derselben Weise so wie die Einzelmelodie psychologisch auf, so wird durch die Kontraste ein Konflikt herbeigeführt, der mit dem Triumphe des berechtigtsten unter den auftretenden Individuen (Melodien) endigen wird. So haben wir etwas dem Drama Analoges, eine Sinfonie, die selbstverständlich mit diesem Satze zu Ende ist".

Bei aller Anerkennung des Versuches, in „psychologischem Aufbau" eine Art Drama ohne Worte nur mit Tönen darzustellen, bleibt es doch immer ein verhängnisvolles Wagnis, die Tonkunst wider ihr innerstes Wesen zum Sprechen zwingen zu wollen, während sie doch zum Singen berufen ist. Die Folge davon, dafs die Musik ohne weiteres als Tonsprache behandelt wird, während sie dies nur als eine in Tönen bildende Kunst sein kann, tritt öfter darin zu Tage, dafs über dem Streben, genau auszudrücken, deutlich darzustellen, nicht blofs die Anmut und Schönheit der tonlichen Bewegungsform, sondern auch die Klarheit und Durchsichtigkeit der musikalischen Konstruktion verloren geht, dafs die Musik zuletzt musikalisch gar nichts und dichterisch nur Unverständliches ausspricht. Die Unterordnung der musikalischen Architektonik, die der Musik als einer an die Form der Bewegung gebundenen Kunst wesentlich ist, unter das Prinzip des Ausdrucks, der Schilderung, der Darstellung hat ihr gutes Recht im Musikdrama. In der reinen, vom Worte losgelösten Musik, die zunächst durch sich selbst als Musik wirken soll, führt sie leicht zur Auflösung der musikalisch-organischen Einheit: an die Stelle eines architektonisch schön und sinnvoll gegliederten, sich aus sich selbst aufbauenden Tonwerkes tritt dann ein Gewinde von geistreich pointierten, fein charakterisierten musikalischen Miniaturbilderchen, die sich zum eigentlichen Kunstwerk der Musik verhalten, wie ein künstlich konstruierter Mechanismus zum lebendigen Organismus, wie Mosaikarbeit zum lebensvollen Entwurfe eines Meisters.

In den Liszt'schen Kreis gehört um seiner Kompositionen willen, wie als genialer, musikalisch und litterarisch ungemein vielseitig gebildeter, geistreicher Interpret der Klassiker und

genialer Vorkämpfer des musikalischen Universalismus in Wort, Schrift und That, ebendarum auch des Fortschritts, Hans von Bülow, geb. 8. Jan. 1830 zu Dresden, seit seinem 9. Jahre Schüler von Friedrich Wieck im Klavierspiel und von Eberwein in der Harmonielehre, studierte 1848 zu Leipzig Jurisprudenz, wurde jedoch 1849 durch die politischen Ereignisse von diesem Studium abgedrängt und durch Wagners Schrift „Kunst und Revolution", wie durch den überwältigenden Eindruck, den dessen „Lohengrin" auf ihn machte, bestimmt, sich der Musik zu widmen. 1850/53 weilte er zu Zürich in der unmittelbaren Umgebung des Meisters, wurde Kapellmeister an den Stadttheatern zu Zürich, später St. Gallen. Nachdem er sich zu Weimar unter Liszt als Pianist vollends ausgebildet hatte, folgten Konzertreisen und 1855 seine Anstellung am Stern'schen Konservatorium zu Berlin. Als Wagner nach München berufen worden, wurde Bülow Hofpianist, später Hofkapellmeister und Direktor der Königl. Musikschule, verliefs aber 1869 infolge ehelicher Zerwürfnisse, die zur Scheidung von seiner Gattin Cosima, der Tochter Liszts und späteren Gattin Wagners, führten, München, um an verschiedenen Orten, erst in Florenz, dann auf Konzertreisen, 1878 als Kapellmeister in Hannover, 1880 als Hofmusikintendant in Meiningen, 1885 als Leiter der Philharmonischen Konzerte in Berlin, 1888 in Hamburg als Leiter eines von ihm ins Leben gerufenen Konzertinstituts und genialer Interpret klassischer und moderner Musik zu wirken. Er starb am 12. Febr. 1894 zu Cairo.[1]) — Ebenso gehört der treffliche Meisterdirigent Felix Otto Dessof, geb. 14. Januar 1835 in Leipzig, † 28. Okt. 1891 zu Frankfurt a. M., zu dieser Gruppe.

Den Neuromantikern ist endlich auch

3. Anton Bruckner

anzuschliefsen, obschon er denselben nur bedingter Weise zugezählt werden darf, sofern er sich von ihnen die Eigentümlichkeit der musikalischen Ausdrucksweise, den ganzen Reichtum der von ihnen geschaffenen und verwendeten Tonmittel, die Fülle neuer Klangwirkungen, die verschwenderische Pracht der Instrumentation, die Vorliebe für häufige Modulation und drastische Klangwechsel, überhaupt für starke Accente und

[1]) *Hans von Bülows Briefe und Schriften.* Leipzig. 1. u. 2. B. 1895. 3. B. 1896. — E. Zabel, *Hans von Bülow.* Leipzig. 1897.

kräftigen Farbenauftrag angeeignet hat, aber alles das in den Dienst einer auf strenger kontrapunktischer Schulung fußsenden, aus dem Orgelspiel erwachsenen Formensprache zu stellen bemüht ist, deren Eigentümlichkeit darin liegt, daſs der Entwickelung gedrungene, dem Tonsinne sich mit durchschlagender Gewalt aufnötigende, zu vielseitiger Gestaltung drängende Themen und Motive zu Grunde gelegt werden, die dann die Phantasie des Tonsetzers verleiten, die Formen ins Ungemessene auszudehnen und zu massiger Breite zu steigern. Der Ausdruck ist entschieden, aber häufig zu voll genommen, die Steigerung ist gewaltig und hinreiſsend, aber nicht selten überbietet sie sich und wird zum rhetorischen Pathos.

Anton Bruckner ist am 4. Sept. 1821 zu Ansfelden in Oberösterreich geboren, wo sein Vater als Schullehrer angestellt war. Von diesem erhielt er den ersten Musikunterricht, der mit des Vaters frühem Tode sein Ende erreichte. Nun kam Bruckner in das Stift zu St. Florian, wurde dann Schulgehilfe in Windhag bei Freistadt, später Lehrer und provisorischer Stiftsorganist zu St. Florian. Mit unermüdetem Fleiſs drang er ohne jeden Unterricht in die Geheimnisse des Kontrapunktes ein und erlangte im Orgelspiel eine solche Meisterschaft, daſs er 1855, als die Stelle des Domorganisten in Linz zu besetzen war, alle seine Mitbewerber aus dem Felde schlug. Wiederholt suchte er von Linz aus musikalische Weiterhilfe bei Simon Sechter in Wien (Schüler von Kozeluch, geboren 1788 zu Friedberg in Böhmen, † 1867 zu Wien), der als Lehrer des Kontrapunkts einen bedeutenden Namen hatte, und nahm 1861 bis 63 Kompositionsunterricht bei Otto Kitzler, der damals als Opernkapellmeister in Linz weilte. Nach Sechters Tod (1868) erhielt Bruckner auf die Verwendung Herbecks hin dessen Stelle als Hofkapellorganist. Zugleich wurde er am Konservatorium, an welchem er sich, 37 Jahre alt, noch einer Prüfung unterzogen hatte, als Professor für Orgelspiel, Kontrapunkt und Kompositionslehre angestellt. Unter mancherlei Kämpfen errang er die venia legendi an der Universität, welch' letztere seine Wirksamkeit 1891 durch Verleihung des Doktortitels anerkannte. Die vorurteilsfreie Würdigung seines tonkünstlerischen Schaffens wurde dadurch beeinträchtigt, daſs er, ohne es zu wollen oder auch nur zu wissen, zum Zeichen der Partei gemacht wurde, wozu seine Vorliebe für die Tonsprache Wagners den Anlaſs

gab. Diese konnte den Eindruck hervorrufen, es bestehe das besondere seiner Musik, wenigstens, was die Instrumentalkomposition betrifft, nur „in der Übertragung von Wagners dramatischem Styl auf die Sinfonie“[1]). Seine Werke, die auf der einen Seite als die Musik, der die Zukunft gehöre, gefeiert wurden, stiefsen auf der anderen auf unüberwindliche Abneigung. Erst seit seinem am 11. Oktober 1896 erfolgten Tode wendet sich ihnen das allgemeine Interesse der Musikwelt zu. Bruckner schuf 9 Sinfonien,[2]) ein grofses Tedeum, 3 Messen, wovon eine (F-moll) wiederholt zur Aufführung gekommen ist, zwei noch Manuskript sind, Psalm 130 und sonstige Kirchensachen, ein Werk für Männerchor „Germanenzug“, ein Streichquintett u. a. m.

Vierter Abschnitt.

Die Gegenwart.[3])

Das Erbe, das die Gegenwart von der jüngsten Vergangenheit übernommen hat, ist die Geteiltheit der Ansichten über das Ideal der Tonkunst, über ihre eigentliche Aufgabe und Leistungskraft. Den einen ist sie die Kunst des Schönen in tönend bewegten Formen, in erster Linie eine in Tönen bildende Kunst, von der sie fordern, dafs ihre Gebilde sich selbst erklären oder, wenn ihnen in einer Überschrift oder einem Motto eine besondere Deutung gegeben wird, auch ohne diese für sich allein etwas bedeuten, nämlich eben ein organisch gebildetes, architektonisch gegliedertes Tonbild.

Den anderen ist die Musik in erster Linie eine in Tönen dichtende Kunst, die tönende Form nur das Mittel, um Gedanken, Ideen, Bilder, die in dem Geiste des Tondichters lebendig sind, auf die Phantasie des Hörers zu übertragen, beziehungsweise in dieser wachzurufen. Die historisch gewordenen Formen haben für sie nur soweit ein Recht, als sie sich zu dieser Gedanken- und Ideenvermittelung geeignet erweisen. Grundsätzlich aber ist es der Gedanke, die Idee und

---

[1]) E. Hanslick, *Fünf Jahre Musik.* 8. A. Berlin 1896 S. 190.

[2]) Brahms, der ihm, gleichfalls ohne seinen Willen, als Antipode gegenübergestellt wurde, soll ihn als „den ersten Sinfoniker der Gegenwart“ bezeichnet haben.

[3]) Vergl. B. Scholz, *Wohin treiben wir?* Betrachtungen eines Musikers. Frankfurt a. M. 1897.

deren Entwickelung, wonach sich die Form zu richten hat und wodurch ihre Gestaltung und Gliederung zu bestimmen ist.

Darnach würden sich die schaffenden Tonsetzer in zwei Gruppen einteilen lassen, deren eine daran festhält, dafs die Formsprache der Musik rein durch die Gesetze der Musik als einer durchaus selbständigen architektonisch-bildenden Kunst zu bestimmen sei, deren andere die musikalische Gestaltung schlechthin dem Programm, beziehungsweise, z. B. im Drama der Handlung und dem Texte unterwirft. Zu der ersten Gruppe werden in der Regel diejenigen Tonsetzer gehören, deren Hauptgebiet die sogenannte reine oder absolute Musik, die Instrumentalmusik ist, die von den Gattungen der angewandten Musik nur diejenigen pflegen, welche der Musik als architektonisch bildender Kunst gröfsere Ausbreitung gestatten und mehr Freiheit der Bewegung lassen, wie das Oratorium, die Kantate, das Chorlied, das lyrische Lied,

In der zweiten Gruppe werden sich vorwiegend die dramatischen Musiker finden, die Meister, welche die Oper pflegen. Wie bei den Meistern der ersten Gruppe die Komposition von Opern nicht ausgeschlossen ist, so bei denjenigen der zweiten nicht die Pflege der Instrumentalmusik; nur ist es dann in der Regel die von den Neuromantikern in Aufnahme gebrachte Programm-Musik, der sie huldigen.

Innerhalb der beiden Gruppen ergiebt sich eine grofse Mannigfaltigkeit von Abstufungen und Übergängen. Überdies sind die Grenzen fliefsende. Die Einteilung unter dem Gesichtspunkt dieses das musikalische Schaffen der Gegenwart beherrschenden Gegensatzes kann schon darum nur als ein vorläufiger und durchaus unmafsgeblicher Versuch betrachtet werden, weil der Gegensatz selbst an Schärfe bedeutend abgenommen hat und die Gegner sich weit näher gekommen sind, als man vor 20 Jahren zu hoffen gewagt hätte, so dafs eine Verständigung nicht mehr aussichtslos erscheint, zumal für den Historiker der Gegensatz nicht ein absoluter, sondern nur ein relativer ist.

Dazu kommt, dafs der Künstler, so lange er mitten im Schaffen steht, der Entwickelung und den durch sie bedingten Wandlungen unterliegt, dafs er morgen ein anderer sein, auf einer anderen Seite stehen kann, als heute. Die Gegenwart ist nicht mehr Gegenstand der Geschichtsbetrachtung, sondern

der Kritik. So will und kann die folgende Skizze weder eine erschöpfende Charakterisierung des musikalischen Schaffens der Gegenwart, noch auch nur eine vollständige Aufzählung der die Physiognomie desselben bestimmenden Tonsetzer sein. Sie will und kann nur versuchen, von dem, was die Gegenwart in ihrem Schaffen bewegt und was sie leistet, einen ungefähren Eindruck zu geben.

An die Spitze stellen wir als den Altmeister unter den lebenden Komponisten Karl (Heinrich Carsten) Reinecke, in welchem der Geist der Mendelssohn-Schumann'schen Epoche noch fortwirkt, sofern er, ohne die Errungenschaften der Neuzeit zu verschmähen, vor allem auf den Adel der Form, Reinheit der Harmonieführung, Anmut der Melodiebildung, Sinnigkeit des Ausdrucks sieht. Geboren am 23. Juni 1824 zu Altona, genoſs er den Unterricht seines Vaters, Johann Peter Rudolf Reinecke, der selbst ein tüchtiger Musiker war, wurde nach mehreren Konzertreisen, die ihn nach Dänemark, Schweden, Frankreich (Paris) führten, 1851 Lehrer am Konservatorium zu Köln, 1854—59 Musikdirektor in Barmen, dann in Breslau, 1860—95 Leiter der Gewandhauskonzerte und Lehrer für Klavierspiel und Komposition am Konservatorium zu Leipzig. Seine Kompositionsthätigkeit erstreckt sich auf alle Gebiete und berücksichtigt fast alle solistisch verwendbaren Instrumente der Tonkunst (Opern: „König Manfred“, „Der vierjährige Posten“, „Auf hohen Befehl“, „Der Gouverneur von Tours“, „Ein Abenteuer Händels“ [Singspiel]; Oratorium: „Belsazar“; Kantaten und Chorwerke: „Hakon Jarl“, „Die Flucht nach Ägypten“, „Sommertagsbilder“); besonders charakteristisch für R. sind die Märchendichtungen für weiblichen Chor: „Schneewittchen“, „Dornröschen“, „Aschenbrödel“, „Vom Bäumchen, das andere Blätter hat gewollt“, „Die wilden Schwäne“; für Orchester schuf er 2 Sinfonien, Ouverturen: „Dame Kobold“, „Aladin“, „Friedensfeier“, „Festouverture“, „In memoriam“ (den Manen Davids); für Kammermusik: Quintett, Streichquartette, Trios für Klavier, Violine, Violoncello; für Klavier, Hoboe und Horn, Sonaten und Konzerte für Klavier, Violine, Violoncello, Flöte, Harfe u. s. f.

Zu dem von Mendelssohns Formzucht und Schumanns Tonpoesie bestimmten Kreise dürfen ferner gezählt werden: Max Bruch, geb. zu Köln 6. Januar 1838, Schüler Ferdinand

Hillers und Reineckes, und Joseph Rheinberger, geboren 17. März 1839 zu Vaduz, beide selbständig, in enger Fühlung mit der Zeitströmung und dem berechtigten Fortschritt, Bruch mehr zu den Romantikern, Rheinberger mehr zum romantischen Klassicismus hinneigend. Unter den Werken Bruchs, welche Schönheit der Klangwirkung und sangbare Melodik kennzeichnet, erzielten vor allem die Chorkantaten, die eine breitere Ausrundung der Form gestatten („Birken und Erlen", „Schön Ellen", „Odysseus", „Arminius", „Lied von der Glocke", „Achilleus", „Feuerkreuz"), sowie die Kammermusikwerke (2 Quartette, 2 Violinkonzerte, Kompositionen für Violoncello u. a.), besonders das Violinkonzert in G-moll, aber auch seine 3 Sinfonien namhaften Erfolg. — Von Rheinbergers Werken seien aufser den Opern „Die sieben Raben", „Des Türmers Töchterlein" und dem Oratorium „Christophorus" erwähnt die Chorkompositionen: „Toggenburg", „Klärchen auf Eberstein", „Montfort", „Wittekind", „Das Thal des Espingo" u. a., sowie die Sinfonie „Wallensteins Lager", Streich-Quartette, Klavierquartett, Klavierquintett op. 114, Nonett für Blas- und Streich-Instrumente u. a. Besondere Hervorhebung verdienen seine Kompositionen für die Orgel, unter diesen seine 18 klassischen Orgelsonaten.

Unmittelbar an Mendelssohn schliefst sich Salomon Jadassohn an, geb. 13. August 1831 zu Breslau, in der Komposition weniger original, als frisch und elegant, ausgezeichnet in der Handhabung der kanonischen Formen (Orchesterwerke: 4 Sinfonien, Ouverturen, Serenaden, Balletmusik in 7 Kanons zu „Johannisnacht im Walde"; Kammermusik: Klavierquintett, Streichquintett, Klavierquartette u. a.; Chorwerke: „Vergebung", „Verheifsung", der 100. Psalm, Motetten u. a. — Ebenso Theodor Gouvy, geboren 1822, † 1898 (Chorwerke: „Missa brevis", „Golgatha", „Iphigenie in Tauris", „Ödipus auf Kolonos", „Elektra"; Sinfonien in F-dur, G-moll, Ouverturen u. a.).

Hierher würde auch Richard Wuerst, Mendelssohns unmittelbarer Schüler in der Komposition, geb. 22. Februar 1824 zu Berlin, † 9. Oktober 1881 daselbst, zu stellen sein (Preissinfonie op. 21, Kammermusik), dessen Schwerpunkt jedoch in der Oper liegt. —

Von Robert Schumann berührt ist dessen unmittelbarer

Schüler Albert Dietrich, geb. 28. August 1829 zu Golk bei Meißen (Chorwerke: „Rheinmorgen", „Morgenhymne", „Altchristlicher Bittgesang"; Sinfonie in D-moll, Ouverture „Normannenfahrt", Werke für Klavier, Kammermusik u. a.); ferner Theodor Kirchner, geb. zu Neukirchen bei Chemnitz den 10. Dezember 1823, ein Meister der Kleinmalerei in der Klavierkomposition[1]) und sinniger Liederkomponist. — Unter den jüngeren dürfen wir hierherstellen Ernst Frank, geb. zu München den 7. Februar 1847, der dem Ernste und der Energie, womit er für das Ideal gekämpft hat, zum Opfer gefallen und in Geistesnacht versunken ist; Schüler Franz Lachners in der Komposition war er Kapellmeister in Würzburg, Chordirektor an der Hofoper in Wien, 1877—79 Kapellmeister in Frankfurt a. M., 1879 in Hannover an Bülows Stelle; † zu Oberdöbling bei Wien 17. August 1889 („Liebesnovellen" für Streichorchester; Sinfonie; Suite für Orchester; Opern: „Adam de la Hale", „Hero", „Der Sturm"; Lieder, Chorgesänge u. a.). Sein Schüler im Klavierspiel, in der Komposition Reineckes und Kiels Schüler ist Arnold Krug, geb. 16. Oktober 1849 in Hamburg (Chorwerke: „Sigurd", „An die Hoffnung"; „Sinfonischer Prolog zu Othello"; „Romanische Tänze" für Orchester; „Liebesnovelle", „Italienische Reiseskizzen" für Streichorchester, eine Suite für Orchester, Klavierquartett u. a.). Vom Leipziger Konservatorium, speziell als Hauptmanns Schüler, ging Arno Kleffel aus, geb. 4. September 1840 (Oper: „Des Meermanns Harfe"; Musik zu dem Weihnachtsmärchen „Die Wichtelmänner", Lieder, Kammermusik und Klavierwerke). In naher Geistesverwandtschaft mit Schumann steht als Komponist der Geigerkönig Joseph Joachim, (S. 613) (3 Violinkonzerte, Variationen für Violine und Orchester, Ouverturen zu „Hamlet", „Demetrius"; sowie Nicolai v. Wilm, geb. 4. März 1834 zu Riga (Klavierwerke, Streichsextett, Chorwerke). Endlich darf der unter dem Zeichen Mendelssohns und Schumanns stehenden Gruppe im weiteren Sinne angeschlossen werden der in Leipzig gebildete, hauptsächlich auf dem Gebiete der Instrumentalmusik (2 Sinfonien, Ouverture „Waldmeisters Brautfahrt", Klavierquintett, Klavierquartette, Trios, Streichquintette, Streichquartette u. a.) hervorgetretene,

[1]) Vergl. A. Niggli, *Theodor Kirchner*. Leipzig 1880.

aber auch durch Chorwerke („Hafis“, „Agrippina“, „Salamis“) bekannt gewordene Friedrich Gernsheim, geb. 17. Juli 1839 in Worms, jetzt Professor an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin.

Näher an die durch Friedrich Kiel, Immanuel Faifst, Ludwig Meinardus u. a. vertretene Gruppe, welche, freilich mit verschiedenem Glück, in den modernen Tonformen die Polyphonie der Alten wieder aufleben lassen und die kontrapunktische Kunst des alten Bach erneuern will, möchten wir (vielleicht mit Einschlufs des schon oben genannten Rheinberger?) folgende Tonmeister heranrücken: Karl Reinthaler, geb. 13. Oktober 1822 zu Erfurt, ursprünglich Theologe, dann Schüler von A. B. Marx in der Komposition, 1853 Lehrer am Konservatorium in Köln, 1858 städtischer Musikdirektor, Organist am Dom, Dirigent der Liedertafel in Bremen, † 13. Februar 1896 daselbst (Oratorium „Jephtha“; Oper: „Edda“, „Käthchen von Heilbronn“; Sinfonio in D-dur; Konzertkantaton: „In der Wüste“, „Das Mädchen von Kolah“; „Bismarckhymne“ u. a.); — Georg Vierling, geb. zu Frankenthal in der Pfalz am 5. Sept. 1820, Schüler von A. B. Marx, seit 1853 in Berlin, wo er den Bach-Verein gründeto und längere Zoit leitete, bekannt vor allem durch seine Vokalkompositionen (Chorwerke: „Hero und Leander“, „Der Raub der Sabinerinnen“ „Alarichs Tod“, „Konstantin“; Ps. 100; Ps. 137), hinter denen seine Instrumentalwerke (Sinfonie, Kammer-, Klaviermusik), zurücktraten; — Albert Bocker, geb. 13. Juni 1834, seit 1891 Dirigent des Domchores zu Berlin, der zwar auch auf dem Gebiete der Instrumentalmusik (Preis - Sinfonie in G-moll; Klavierquartett op. 19, Klavierquintett op. 49) und der weltlichen Liedkomposition (Lieder aus dem „Rattenfänger“ und „Wilden Jäger“ von Wolf) eine hervorragende Stellung einnimmt, seine Volkstümlichkeit aber wesentlich seinen kirchlichen Vokalwerken verdankt (Messe in B-moll, „Reformationskantate“ zum Lutherjubiläum 1883, Oratorium „Selig aus Gnade“, „Geistlicher Dialog aus dem 16. Jahrhundert“, Vigilien, „Schnitter Tod“, Motetten, Psalmen); — Franz Wüllner, geboron am 28. Januar 1832 zu Münster in Westfalen, zur Zeit Direktor des Konsorvatoriums zu Köln („Te Deum“ für Chor, Orchester, Orgel; „Stabat mater“ für Doppelchor; Messen, Motetten, Ps. 125 mit Orchester; Kammermusik u. s. f.), der sich besonders

als Gesangspädagoge verdient gemacht hat; — Heinrich von Herzogenberg, geboren den 10. Juni 1843 zu Graz, Mitbegründer des „Bach-Vereins" in Leipzig, seit 1885 Kiels Nachfolger an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin, der sich gleichfalls mit Erfolg auf dem Gebiete der reinen Musik bethätigt hat (Sinfonien in C-moll und B-dur, erstere an Brahms angelehnt, sinfonische Dichtung „Odysseus", Klavierquintett, Klavierquartett, Trios u. s. f.), wesentlich aber durch seine Chorwerke („Deutsches Liederspiel", „Der Stern des Liedes", „Die Weihe der Nacht", Psalm 96, 116, 94, „Nannas Klage"; Kantate: „Kolumbus"), und vor allem durch sein „Weihnachts-" und „Passions-Oratorium", worin das Oratorium in den kirchlichen Gottesdienst zurückkehrt und seine Wurzeln in den geistlichen Volksgesang hinabsenkt, sich in weiteren Kreisen eingebürgert hat. — Hierher mag am besten auch Otto Grimm, geb. 6. März 1827 zu Pernau in Livland, gestellt werden, dessen Suite in Kanonform und Sinfonie in D-moll den geschulten Formsinn bekunden. Was diesen Meistern zu besonderem Erfolg auf dem Gebiete der Vokalkomposition, zumal der kirchlichen, gereichte, das steht dem Erfolg der Werke von Anton Urspruch, geb. 17. Februar 1850 in Frankfurt a. M., hindernd im Wege, der sich auf die Instrumentalmusik (Sinfonie, Klavierkonzert, Kammermusik) und die Oper („Das Unmöglichste von allem") beschränkt und anscheinend in Melodiebildung und Harmonie zu einsame Wege geht, um bei dem gröfseren Publikum Verständnis zu finden.

Zwar mit Mendelssohn durch sein feines Formgefühl, mit Schumann durch den aufgeschlossenen Sinn für die poetische Wirkung der Musik, mit den Neudeutschen durch den Zug zur Oper, zur Wirkung ins Grofse, auf das Volk („Volkschorvereine") verbunden, am nächsten aber dem Brahms'schen Kreise durch den intimen Charakter seiner Musik und die Vorliebe für die musikalische Dialektik verwandt erscheint Bernhard Scholz, geb. 30. März 1835 zu Mainz, Schüler von Pauer im Klavierspiel, von Dehn in der Theorie, nach verschiedenen Anstellungen in München, Hannover, Breslau seit 1883 Direktor des Dr. Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt a. M. (Opern: „Carlo Rosa", „Ziethen'sche Husaren", „Morgiane", „Golo", „Der Trompeter von Säckingen", „Die vornehmen Wirthe", „Ingo"; Chorwerke: „Das Siegesfest",

„Das Lied von der Glocke"; Kirchenwerke: „Requiem", „Liturgie auf das Totenfest"; Sinfonie in B-dur, „Malinconia" für Orchester, Kammermusik, Lieder u. s. f.).

Gleichfalls ein Schüler Dehns ist Heinrich (Karl Johannes) Hofmann, geb. 13. Januar 1842 zu Berlin, den ein entwickelter Sinn für die poetische Seite der Musik, für die Schönheit der Klangwirkung und der geschmackvollen Deklamation charakterisiert (Opern: „Ännchen von Tharau", „Wilhelm von Oranien", „Donna Diana"; Chorwerke: „Nornengesang", „Die schöne Melusine", „Aschenbrödel", „Prometheus", „Haralds Brautfahrt", „Editha", „Waldfräulein", „Festgesang"; Orchesterwerke: „Frithjof-Sinfonie", „Ungarische Suite", „Im Schlofshof" [Suite]; Kammer- und Klaviermusik u. a. m.). — Anfangs der neudeutschen Richtung, deren Mittelpunkt Franz Liszt war, zugethan und für sie litterarisch thätig, wendete sich Felix (August Bernhard) Dräseke zu Coburg, Enkel des Bischofs D., geb. 7. Oktober 1835, mehr und mehr zu den klassischen Vorbildern zurück, welche Wendung die 3. Sinfonie („Tragica") bezeichnet (Opern: „Herrat"; 3 Sinfonien, „Sinfonische Vorspiele" zu Calderons „Das Leben ein Traum" und Kleists „Penthesilea", Kammer-Konzertmusik u. a. m.).

Angeschlossen seien noch: Karl Grammann, geb. 3. Juni 1844 zu Lübeck, † 30. Januar 1897 zu Dresden (Opern: „Melusine", „Thusnelda und der Triumphzug des Germanicus", „Das Andreasfest"; 2 Sinfonien, Trauerkantate, dramatische Scene „Die Hexe" u. a.); Ernst Rudorff, Schüler Bargiels, geb. 18. Januar 1840 zu Berlin (Sinfonien in B-dur, Ouverturen zum „Märchen vom blonden Eckbert" und zu „Otto der Schütz", Chorwerke); Richard Metzdorff, geboren 28. Juni 1844 zu Danzig, ausgebildet unter Dehn und Kiel (Sinfonien in F-dur, D-moll, Ouverturen, Lieder; Oper: „Rosamunde" u. a.); Georg Schumann, geb. 25. Okt. 1866 zu Königstein i. S. (Preissinfonie in H-moll, Chorwerk: „Amor und Psyche", Kammermusik, Klaviermusik), Julius Klengel (Kammermusik, Cellokonzerte), Konrad Heubner (Kammermusik) u. a. m. —

Als solche, die das den Romantikern besonders naheliegende Gebiet des Märchens mit Glück betreten haben, seien hier den schon angeführten Reinecke, Arno Kleffel u. a. noch angefügt: Karl Freiherr von Perfall, geb. 29. Jan. 1824 zu München,

mit „Dornröschen“, „Undine“, „Rübezahl“, Anton Krause, geb. 9. Nov. 1834 zu Geithain in Sachsen, der seine Hauptbedeutung als Musikpädagoge hat („Prinzessin Ilse“), Ferdinand Thieriot, geb. 7. April 1838 in Hamburg („Märchen vom Schnee“), Albert Thierfelder, geb. 30. April 1846 zu Mühlhausen i. Th. („Frau Holde“, „Edelweifs“, „Zlatorog“), Max Erdmannsdörfer, geb. 14 Juni 1848 zu Nürnberg („Prinzessin Ilse“, „Schneewittchen“), Ferdinand Hummel, geb. 6. November 1855 zu Berlin, Schüler von Kiel und Bargiel („Frau Holle“, „Hänsel und Gretel“, „Die Meerkönigin“, „Die Najaden“, für Klavier: „Märchenbilder“, „Waldleben“ u. a.).

Endlich reihen wir hier an, sofern sie sorgfältig die musikalische Form pflegen, die besonders durch ihre Vokalkompositionen bekannt gewordenen Komponisten: Joseph Brambach, geb. 14. Juli 1833 zu Bonn, der mit seinen Werken für Männer- und gemischten Chor (besonders „Loreley“, „Alcestis“, „Das Eleusinische Fest“) Erfolge erzielte; Joseph Pembauer, geboren 1848, und Wenzel Joseph Krug (-Waldsee), geb. 8. November 1858 in Waldsee, Schüler von Faisst („Harald“, „König Rother‘, „Der Geiger von Gmünd“).

Mehr zu der zweiten Gruppe, die unter dem Zeichen Liszts steht und die musikalische Formsprache durch den poetischen Gedanken, den das Tonwerk ausdrücken soll, bestimmen will, möchten wir unter dem oben gemachten Vorbehalt und unter der Voraussetzung, dafs wir die künstlerische Stimmung der Betreffenden richtig verstehen, die folgenden Tonsetzer rechnen.

Eduard Lassen, geb. 13. April 1830 in Kopenhagen, seit 1861 Hofkapellmeister zu Weimar. Gerade an ihm zeigt es sich, ähnlich wie bei Joachim Raff, dafs die Grenzen zwischen beiden Gruppen fliefsende sind, und dafs darüber, zu welcher derselben ein Tonsetzer zu rechnen ist, nicht die äufsere Beschaffenheit der musikalischen Formgebung, gleichsam das musikalische Idiom, das er redet, sondern die grundsätzliche Bedeutung entscheidet, welche in seinem Schaffen das Programm, die Idee für die Gliederung der Form hat, der Einflufs, den sie auf deren Entwickelung ausübt. Es kann ein Tonsetzer die musikalische Sprache Mendelssohns oder Schumanns reden und doch zu den neudeutschen Programmatikern gehören; und umgekehrt, es kann sich einer das musikalische Idiom Liszts

oder Wagners angeeignet haben und doch, was das Prinzip der musikalischen Formgestaltung anbelangt, durchaus zu den Alten schwören. Nicht die Artikulation, nicht Tonfall und Flexion entscheidet, sondern das Prinzip, welches die Konstruktion des Tonsatzes regelt. Der Tonsprache nach könnte Lassen ebensogut zu den Meistern der ersten Gruppe gezählt werden, denn er unterscheidet sich darin wenig von ihnen; dem Grundsatze nach gehört er zur zweiten (Opern: „Frauenlob", „Le captif"; Orchesterwerke: 11 Charakterstücke zu den „Nibelungen" Hebbels; Musik zu „Faust", zu „Ödipus auf Kolonos"; Sinfonien, Ouverturen; Lieder u. a. m.). — Dasselbe gilt von Karl Goldmark, geboren 18. Mai 1830 zu Keszthely in Ungarn (Sinfonie „Ländliche Hochzeit", Sinfonie in Es-dur; Ouvertüren: „Penthesilea", „Im Frühling", „Der entfesselte Prometheus", Kammermusik, „programmatische Klaviermusik") und Johann Josef Abert, geb. 21. Sept. 1832 zu Kochowitz in Böhmen (Sinfonie C-moll, Sinfonische Dichtung „Kolumbus" u. a.), die beide ihre Haupterfolge in der Oper errungen haben (s. u.).

Hans Bronsart von Schellendorf, geb. 11. Febr. 1830 zu Berlin, Schüler Dehns, später Liszts, seit 1887 Hofmusikintendant zu Weimar („Frühlingsphantasie" für Orchester, Trio in G-moll, Klavierkonzert u. a.).

Der neudeutschen Schule grundsätzlich zugethan, ohne die strenge Formzucht der älteren Schule zu verleugnen, ist Gottfried Linder, geb. 22. Juli 1842 zu Ehingen, Professor am Konservatorium in Stuttgart („Waldlegende" für Orchester, Ouvertüre „Aus nordischer Heldenzeit", Kammermusik, Lieder u. a., Opern s. u.). — Ähnlich ist es bei August Klughardt, geb. 30. November 1847 in Cöthen, der während eines vierjährigen Aufenthaltes in Weimar unter Liszts Einfluſs gekommen ist (Ouverturen: „Im Frühling", „Sophonisbe", „Siegesouverture", „Festouverture"; Sinfonien: „Lenore", „Waldleben"; Opern: „Mirjam", „Iwein", „Gudrun", „Die Hochzeit des Mönches"; Oratorium: „Die Grablegung Christi"; Lieder u. a.).

Fast noch mehr gilt dies von den Brüdern Philipp, geb. 16. Februar 1847 zu Samter in Posen, und Xaver, geboren 6. Januar 1850, Scharwenka, beide Schüler von Wüerst, später von H. Dorn; beide sind durchaus modern gestimmt

und doch formfest, ihre kräftig bewegte Musik trägt nationales Gepräge. Von Philipp Sch. seien genannt Sinfonien, „Arkadische Suite“, Orchesterserenade; Chorwerke: „Sakuntala“, „Herbstfeier“; von Xaver Sch.: 2 Klavierkonzerte in B-moll u. C-moll u. a.

Gleichfalls ein Schüler Wüerst's, aber auch Kiels, ist Jean Louis Nicodé, geb. 12. August 1853 zu Jorczik in Posen, sicher und kühn im Formenbau und in der Harmonieführung (Sinfonische Dichtung „Maria Stuart“, „Sinfonische Variationen“, Chorsinfonie „Das Meer“ u. a.).

Modern im Grundsatz und in der Stimmung, sicher in der Formgestaltung sind: Willem de Haan, geb. 24. Sept. 1849 in Rotterdam, seit 1878 Hofkapellmeister in Darmstadt (Opern: „Die Kaiserstochter“, „Inkasöhne“; Chorwerke: „Der Königssohn“, „Das Grab im Busento“, „Harpa“ u. a.) und Arnold Mendelssohn, geb. zu Ratibor 26. Dez. 1855, seit 1891 Kirchenmusikmeister in Darmstadt, ein gründlich und allseitig orientierter, denkender Musiker, dem wir neben Philipp und Friedrich Spitta die Wiedergewinnung der Schütz'schen Passionen verdanken (Oper: „Elsi, die seltsame Magd“; Chorwerke: „Abendkantate“ von Klopstock, „Der Hagestolz“, Lieder u. a.).

Von Liszt wurde in die Musikwelt eingeführt Anton Dvořák, geb. 8. September 1841 zu Mühlhausen bei Kralup in Böhmen, seit 1892 Direktor des Nationalkonservatoriums in New-York, der ausgesprochenermafsen national-böhmischer Künstler, musikalischer Interpret der Heimatstimmung sein will und es auch ist. Hierher stellt ihn die Neigung zur Schilderung, sowie der realistische Zug und der starke Farbenauftrag, der ihn dabei kennzeichnet (Oper: „Der König und der Köhler“, „Wanda“, „Selma sedlák“, „Tvrdé palice“, Dimitry“, „Jacobin“; Orchesterwerke: „Slawische Rhapsodien“, 4 Sinfonien; Ouverturen: „Mein Heim“, „Hussitzka“; Oratorium: „St. Ludmila“; Kantate: „Die Geisterbraut“ u. a.

Als eine ausgeprägte, die Form namentlich nach der rhythmischen Seite frei beherrschende musikalische Individualität, auf deren Entfaltung Vergangenheit und Gegenwart, Romantik und Neuromantik eingewirkt hat, stellt sich Hans Huber dar, geb. 28. Juni 1852 zu Schöneweid bei Olten, ausgebildet auf dem Konservatorium zu Leipzig („Tell-Sinfonie“, „Sommernächte“, Serenade für Orchester, „Karneval“ für

Orchester; Chorwerke: „Pandora“, „Aussöhnung“; Kammermusik, Lieder u. a.) Ähnlich Moritz Moszkowski, geb. 23. August 1854 zu Breslau („Jeanne d'Arc“, sinfonische Dichtung in 4 Sätzen, „Phantastischer Zug“ für Orchester, Klaviersachen). Durchaus modern ist Eugen d'Albert, der gefeierte Pianist, geb. 10. April 1864 zu Glasgow, in der Oper ausgesprochen Wagners Grundsätzen folgend („Ghismonda“, „Rubin“, „Gernot“), in der reinen Musik den Anforderungen der Musik als selbstständig bildender Kunst Rechnung tragend (Klavierkonzerte in H-moll und E-dur, Sinfonie in F-dur, Streichquartett in A-moll, Lieder u. a.).

Zu den bedeutendsten Vertretern der universalistischen Richtung gehören Felix Weingartner und Richard Straufs. Felix Weingartner, Edler von Münzberg, geb. 2. Juni 1863 zu Zara in Dalmatien, aufgewachsen in Graz, gebildet in Leipzig, folgt mit Entschiedenheit den Spuren Wagners und Liszts, deren Grundsätze er auch schriftstellerisch vertritt („Die Lehre von der Wiedergeburt und das musikalische Drama“; „Über das Dirigieren“, „Bayreuth“). Hervorgetreten ist er mit Klaviersachen, vor allem aber mit Opern (S. 577) und sinfonischen Dichtungen: („König Lear“, „Das Gefilde der Seligen“). — Richard Straufs, geb. 11. Juni 1864 in München als Sohn des Hornisten, K. Kammermusikus Franz Straufs daselbst, ist an den Vorbildern der Klassiker grofs geworden; ihnen verdankt er die virtuose Beherrschung der Form, die schon seine Erstlingswerke kennzeichnet. Seine Entwickelung hat ihn den Neuromantikern zugeführt, zu deren hervorragendsten und ausgeprägtesten Vertretern er gehört. von ihnen hat er die reiche Mannigfaltigkeit und den blendenden Glanz der Farbengebung, die hochentwickelte Kunst der Instrumentation, die Vorliebe für die Programmmusik, die Strenge und Folgerichtigkeit in der Durchführung des Prinzips. 1885 war er unter Bülow Hofmusikdirektor in Meiningen, 1886 dritter Kapellmeister in München, 1889 Hofkapellmeister in Weimar, 1894 in München, 1898 in Berlin (Oper s. u.; Chorwerke: „Wanderers Sturmlied“; Orchesterwerke: Sinfonie in F-moll op. 12, Serenade für 13 Blasinstrumente; Sinfonische Dichtungen „Aus Italien“ op. 16, „Don Juan“, „Macbeth“, „Tod und Verklärung“, „Till Eulenspiegel“, „Also sprach Zarathustra“, „Don Quixote“; Kammermusikwerke: ein preisgekröntes

Klavierquartett in C-moll op. 13, ein Streichquartett, Violinkonzert op. 8, Klavier-, Cello-Sonaten, Horn-Konzert u. a.

Eine der verheifsungsvollsten Erscheinungen ist Hugo Wolf, geb. 13. März 1860 zu Windischgrätz, der vorerst mit einer erstaunlichen Fülle durchaus neuartiger, originaler Lieder und mit packenden Chorwerken hervorgetreten ist („Elfenlied für Frauenchor“, „Der Feuerreiter“) und, wenn bei ihm die Entwickelung nicht abbricht, noch von sich reden machen wird.

Der Schwerpunkt der musikalischen Entwickelung liegt in Deutschland. Die deutsche Tonkunst ist es, von welcher die Impulse zum Weiterschreiten ausgehen. Dafs aber an der Entwickelung auch die aufserdeutsche Kunst lebhaften und thatkräftigen Anteil nimmt, ergiebt eine kurze Übersicht über die aufserdeutschen Tonsetzer der Gegenwart.

Unter den französischen Komponisten steht als einer der geistvollsten, vielseitigsten und formgewandtesten Tonsetzer der Gegenwart obenan Charles Camille Saint-Saëns, geb. 9. Oktober 1835 zu Paris, Schüler von Halévy, Reber, Gounod in der Komposition, 1855 Organist an St. Merry, 1859 an der Madeleine, gegenwärtig ohne amtliche Thätigkeit, der Komposition hingegeben. Gründlich vertraut mit den Werken und der Schaffensmethode der Alten, zumal J. S. Bachs, bewahrt er sich einen offenen Sinn und volles Verständnis für das Berechtigte in den musikalischen Strömungen der Gegenwart und verbindet moderne Beweglichkeit und eine grofse Virtuosität in der Farbengebung mit klassischer Schulung. (Sinfonische Dichtungen: „Phaëton“, „Le rouet d'Omphale“, „La jeunesse d'Hercule“, „Danse macabre“; 4 Sinfonien; „Suite Algérienne“, Klavier-, Orgel-, Kammermusik u. a., Opern: „Le timbre d'argent“, „La princesse jaune“, „Samson et Délila“, „Etienne Marcel“, „Henri VIII.“, „Proserpine“, „Ascanio“, „Phryné“; Oratorien: die „biblische Oper“, „Le déluge“, „Weihnachtsoratorium“, 2 Messen, Requiem; Kantaten. Ihm schliefsen wir an den durch seine „Sinfonische Dichtung mit Chor“: „Les béatitudes“ auch über die Grenzen Frankreichs

hinaus bekannt gewordenen César Auguste Franck, geb. 10. Dezember 1822 zu Lüttich, † 8. November 1890 zu Paris (Oratorium: „Ruth"; sinfonische Dichtungen: „Aeolides", „Le chasseur maudit"); ferner Théodor Dubois, geb. 24. August 1837 zu Rosney (Chorwerke, Oratorien: „Die sieben Worte Christi", „Das verlorene Paradies"; Opern: „La guzla de l'émir", „Le pain bis", „Aben Hamet", Suiten für Orchester u. a.); ferner den hauptsächlich um seiner Opern „Le roi malgré lui" und „Gwendoline" viel genannten Alexis Emanuel Chabrier, geb. 18. Januar 1841, † 13. Sept. 1894, einen begeisterten Jünger der Wagner'schen Ideen. — Charles Marie Widor, geb. 24. Februar 1845 zu Lyon, der seine Stärke hauptsächlich in Orgel- und Kammermusik hat (Orgelsonaten „Symphonies"; Klavierquintett in D-dur, Chorwerk: „Une nuit de Walpurgis" u. a.) Gleichfalls als Orgelkomponist ragt Alexandre Guilmant, geb. 12. März 1837 zu Boulogne sur mer hervor (Sinfonie für Orgel und Orchester, Sonaten; Chorwerk „Belsazar").

Ein Schüler von Saint-Saëns ist Gabriel Urban Fauré, geb. 13. Mai 1845 zu Pamiers, der sich durch eine Violinsonate, eine Sinfonie in D-moll und ein Requiem (1888) bekannt gemacht hat. Zu den hervorragendsten Tonsetzern Frankreichs zählt Jules Massenet, geb. 12. Mai 1842 zu Montaud bei St. Etienne, Schüler von Ambroise Thomas, der sich hauptsächlich durch seine Opern („Der König von Lahore", „Herodias", „Cid" u. a., besonders die komischen „Manon", „Werther") und Orchesterwerke („Scènes pittoresques", „Ungarische Suite" u. a.) bekannt gemacht hat. Eine Eigentümlichkeit von ihm sind die biblischen Darstellungen „Maria Magdalena" („Biblisches Drama)", „Eva" („Mysterium"), „Die Jungfrau" („Biblische Legende"), mit denen er einen Gedanken Rubinsteins aufgreift. Durchaus der modernen Richtung gehört Vincent d'Indy an, geb. 27. März 1851, bekannt durch seine „Wallenstein-Trilogie" op. 12, sinfonische Dichtung für Orchester; die „sinfonische Ballade": „La forêt enchantée", die „Orchesterlegende „Sauge fleuries", verschiedene Kammermusikwerke (Klavierquartett, Klaviertrio u. a.), die dramatische Legende: „Le chant de la cloche" (u. s. f.) Für sein jüngstes Musikdrama „Fervaal", zu dem er selbst den Text schrieb, ist sichtlich Wagner sein Vorbild gewesen. — Unter den jüngsten,

meist der neuromantischen Schule huldigenden Komponisten st Duparc mit einer sinfonischen Dichtung „Lenore“ aufgefallen.

Der Senior unter den italienischen Komponisten und deren Zierde ist noch immer Guiseppe Verdi,[1]) geb. 9. Oktober 1813 zu Roncole bei Busseto (Parma) als Sohn eines Gastwirts; er empfing, da ihm die Aufnahme in das Konservatorium zu Mailand verweigert wurde, seine musikalische Unterweisung von Lavigna, dem maestro al cembalo am Scalatheater. Schon 1839 brachte er die erste Oper „Oberto, conte di S. Bonifazio“ zur Aufführung und schrieb nun eine Reihe von Opern im Style Bellini's mit wechselndem Erfolge (darunter „Ernani“). Mit „Rigoletto“ 1851, „Il trovatore“ 1853 und „La traviata“ (1844) eroberte er sich die Bühnen aller Länder. Er blieb aber nicht stehen. Mehr und mehr machte sich der Einflufs der grofsen Oper Meyerbeers geltend, in „Aïda“ (1871), in „Othello“, „Falstaff“ der Einflufs Wagners, freilich nur in der musikalischen Artikulation, in der Harmonie, der Instrumentation, den Klangwechseln und Klangkombinationen Das „Requiem auf den Tod Manzoni's“ ist eine farbenprächtige Dramatisierung des liturgischen Textes.

Durch seine 5 Streichquartette und ein Streichquintett, hervorragend durch Feinheit und Grazie der melodischen Linienführung bei sorgsamer und gründlicher harmonischer Arbeit, die er den Deutschen verdankt, behauptet Antonio Bazzini, geb. 11. März 1818 zu Brescia († 1897), eine der ersten Stellen unter den heutigen italienischen Komponisten. Mit der sinfonischen Dichtung „Francesca da Rimini“ hat er auch auf diesem Gebiete sich verdienten Ruhm erworben (Sinfoniekantate „Sennacheribbo“, Ps. 51, 56; Ouverturen u. a.). Stark von Wagner und den Neuromantikern beeinflufst ist Arrigo Boito, geb. 24. Februar 1842 zu Padua (Opern: „Mefistofele“, „Hero und Leander“, „Nero“ u. a., Kantate „Le sorelle d'Italia“). — Wesentlich

[1]) A. Pougin, *Verdi, sein Leben und seine Werke.* Übersetzt von A. Schulze, Leipzig 1887. — Barilli, *G. Verdi.* Vita e opere. Genova 1892. — Monaldi, Gino. *Giuseppe Verdi und seine Werke.* Aus dem Italienischen übersetzt von Ludwig Holthof. Mit zwei Bildnissen Verdi's. Druck und Verlag der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart. 1898.

durch Liszt und Wagner wurde ferner Giovanni Sgambati gefördert, geb. 18. Mai 1843 zu Rom, der sich durch ein Klavierquartett, ein Klavierquintett (B-dur), ein Klavierkonzert (G-moll), 2 Sinfonien u. a. auch in Deutschland einen achtunggebietenden Namen erworben hat. Von jüngeren Komponisten sind zu nennen: Mascagni (S. 578), Leoncavallo, Enrico Bossi, geb. 1861 (Requiem, Sonate für Violine und Pianoforte), dessen Vorbild die Klassiker sind, und Ferruccio Busoni, geb. 1. April 1866 (Zwei Streichquartette, ein Konzertstück für Pianoforte und Orchester, ein Violinkonzert in A-moll, sowie das sinfonische Tongedicht op. 32a).

Unter den russischen Tonsetzern steht obenan Alexander Borodin, geb. 12. November 1834 in Petersburg, † daselbst 29. Februar 1887, begeisterter Vorkämpfer der jungrussischen Richtung (Hauptwerke: Sinfonien in Es-dur und H-moll, sinfonische Dichtung: „Mittelasien“, 2 Streichquartette, eine Oper). Als solcher gehörte er zu den Gästen des Hauses Dargomyzski, in dem sich die Vertreter der jungrussischen Schule M. A. Balakireff, geb. 1836 (Werke: Sinfonie in C; sinfonische Dichtung: „Tamara“; Ouverturen u. a.), Rimsky-Korsakow, geb. 1844 (Werke: Antar-Sinfonie, Streichquartette, Opern: „Pskowitaine“, „Snegorutschka“ u. a.), Liadow, Glazounow, César Cui, geb. 1835, u. a. versammelten. Als Anhänger der klassischen Richtung erwies sich A. Barjansky in drei Streichquartetten.

Die Skandinavier haben in neuester Zeit eine Reihe von gediegenen Komponisten aufzuweisen. Neben dem vollständig zum Deutschen gewordenen Dänen Ed. Lassen (S. 543) und seinem Landsmann Emil Hartmann, geb. den 21. Februar 1836, † 1898 zu Kopenhagen, der sich durch eine grofse Anzahl von Kompositionen (Orchesterwerke, darunter 4 Sinfonien, Ouverture „Eine nordische Heerfahrt“ u. a., Opern, Kammermusikwerke, Klavierstücke) weit über die Grenzen seines Vaterlandes bekannt machte, ist es vor allem der Norweger Edvard Grieg, geb. 15. Juni 1843 zu Bergen, der mit seinen bewufst und absichtlich national geprägten Kompositionen zum Ruhme der nordischen Musik und damit zugleich zu dem der Deutschen, denen er unbeschadet seiner Originalität sehr viel verdankt, beigetragen hat. Zu nennen sind sein vielgespieltes Klavierkonzert in A-moll, 2 Violin-, 1 Cellosonate, Streichquartett op. 27,

Orchestersuiten (Holbergsuite, Peer Gynt), seine Chorwerke: „Vor der Klosterpforte“, „Landerkennung“ u. a., reizende Klavierstücke und Lieder, die durch den Peters'schen Verlag weite Verbreitung fanden. — Durch drei Sinfonien machte sich Ludwig Normann (1831—1885) einen Namen; Asger Hamerik, geb. 1843, der neudeutschen Schule angehörend, schrieb neben Opern („Hjalmar und Ingeborg“; „La vendetta“) 5 Sinfonien, 5 „Nordische Suiten“, Ouverturen, Kantaten, eine „jüdische“ und eine „christliche Trilogie“, eine „Oper ohne Worte“ u. a., A. Hallén, geb. 1846, zahlreiche Chorwerke, sinfonische Dichtungen, Lieder. Ein selbständiger Musiker, dessen Schwergewicht in der Instrumentalkomposition liegt, ist Johann Svendsen, geb. 1840, (Streichoktett, Violinkonzert, Cellokonzert, Streichquartett, 2 Sinfonien, Legende „Zorahayda“, „Karneval in Paris“, „Romeo und Julia“ für Orchester u. a.) Grofse Meisterschaft in der kontrapunktischen Ausarbeitung besitzt Christian Sinding, geboren 1856 (Violinsonate, Streichquartett, Klavierquintett in E-moll, Klaviertrio op. 23, Klavierkonzert, Variationen für zwei Klaviere in Es-moll). Unter den jüngsten Komponisten hat sich P. U. Stenhammer mit einem Klavierkonzert, 2 Streichquartetten und einem Chorwerk „Snöfrid“ vorteilhaft bekannt gemacht.

Unter den belgischen Tonsetzern ragt Edgar Tinel, geb. 27. März 1854 zu Sinay in Ostflandern, als einer der bedeutendsten Meister der Gegenwart hervor. Unter seinen Werken ist besonders zu nennen das Oratorium „Franziskus“, das sich in Deutschland rasch Eingang verschafft hat. Tinel vereinigt grofse Meisterschaft in der Behandlung der musikalischen Formen mit einem überaus sicheren Blick für die Ausdrucksmittel der modernen Kunst. Seine Musik ist glanzvoll, durch prachtvolle Farbengebung gekennzeichnet; indem er die mannigfachen, durch die Geschichte gewordenen Style dem Ausdrucke dienstbar macht, sichert er sich zwar die Grofsartigkeit der Wirkung, prägt aber seiner Musik den Charakter des Eklektischen auf. Aufser einer Messe (op. 41) seien hier noch von früheren Werken erwähnt das Chorwerk: „Mohnblumen“, ein Tedeum (op. 26), endlich ein Musikdrama „Godoleva“. — Zur neuromantischen Schule hat sich Louis Kefer mit einer Symphonie in D bekannt, während die modernste Richtung in Paul Gilson,

geb. 15. Juni 1869, durch seine Sinfonie „La mer“, einige Rhapsodien, eine Kantate „Sinai“ vertreten ist.

Unter den böhmischen Komponisten stehen obenan Friedrich Smetana, geb. 2. März 1824 zu Leitomischl, 12. Mai 1884 in Prag, Anhänger der neuromantischen Schule (Opern: „Der Kufs“, „Die verkaufte Braut“; Sinfonische Dichtungen: „Wallensteins Lager“, „Richard III.“, „Hakon Jarl“, „Mein Vaterland“, „Visegrad“, „Sarka“, „Tabor“, „Blanik“ u. a. m.), und der S. 545 besprochene Anton Dvořák. Namhafte Vertreter der böhmischen Kunstrichtung sind: Karl Bendl, geb. 16. März 1838 in Prag (Streichquartett in F-dur, Orchesterwerk: „Christabend“, Opern). Der neudeutschen Richtung gehören ferner an E. Náprawník, geb. 24. August 1839 („Der Dämon“, sinfonische Dichtung u. a.), E. von Mihalovich, geb. 1842, und Z. Fibich, geb. 21. Dezember 1850.

Unter den Engländern sind zu nennen der durch seine Operetten bekannt gewordene Arthur Sullivan, geb. 13. Mai 1842 zu London („The Mikado“, „Ivanhoe“; Orchesterwerke: sinfonische Dichtung „The Tempest“, Sinfonie in E-dur, Ouvertüren, einige Kammermusikwerke); ferner J. F. Burnett, geb. 16. Oktober 1837 in London (Kantate: „Der alte Matrose“, „Kammermusik“ u. a.). Alexander Mackenzie, geb. 22. August 1847 zu Edinburg (2 schottische Rhapsodien, ein Klavierquartett, ein Oratorium „The rose of Sharon“; Opern: „Colombo“, „The troubadour“, Kantaten: „Jason“, „The bride“ u. a.), F. H. Cowen, geb. 1852 („Skandinavische Sinfonie“ u. a.). Unter den amerikanischen Komponisten hat sich E. A. Mac Dowell durch Sinfonien, Suiten, Klavierkonzerte einen Namen gemacht.

Zweites Kapitel.

Übersicht über die Entwickelung einzelner Gattungen.

Erster Abschnitt.

Die Oper.[1])

Am Eingang des Jahrhunderts wirkt noch das Vorbild Glucks und Mozarts, beziehungsweise Beethovens.

Mit dem Beginn der Restaurationsepoche geht Rossini's Stern auf, die erneuerte italienische Oper erobert in raschem Siegeslauf die Bühnen.

Das nationale Empfinden liefs sich durch die nivellierenden Tendenzen der Restauration nicht unterdrücken. Sein Herold wurde die romantische Oper in Deutschland, Frankreich und Rufsland. In dem Mafse, als sie die lebendige Fühlung mit dem, was das Volk und die Zeit wirklich bewegte, verlor und sich in die dem Volke der Gegenwart fremden Fernen der romantischen Litteratur verirrte, wurde sie zur „Litteraturoper" (W. H. Riehl).

Diese Fühlung mit der Zeit und dem Volke der Gegenwart suchte und gewann die historische, genauer die historisch-romantische Oper der sogenannten Neu-Romantiker; aber über dem realistischen Zug, der sie kennzeichnete, büfste sie an idealer Weihe ein.

Den Realismus der Neuromantiker verknüpft Rich. Wagner mit dem Idealismus der älteren Romantiker zum modernen, deutschen Musikdrama. Er bringt den alten Gegensatz, der im

---

[1]) E. Hanslick, *Die moderne Oper.* Berlin 1875—1897 (s. o. S. 487), 7 Bde. — F. Clément et P. Larouse, *Dictionnaire lyrique ou histoire des opéras représentés en France et à l'étranger jusqu'à nos jours (1881).* Paris. — H. Riemann, *Opernhandbuch.* Leipzig 1887. — C. L. Falcrantz, *Om de historisca förberedelserna till operadramat.* Stockholm 1872. — E. Schuré, *Le drame musical.* Paris 1875, 2 Bde. — Ch. Beauquier, *La musique et le drame.* Paris 1877. — W. H. Riehl, *Die Kriegsgeschichte der Oper.* a. a. O. III, S. 241 ff. — E. Pasqué, *Musikalische Statistik des Großherzogl. Theaters zu Darmstadt von 1807—1868.* Darmstadt 1868. — Weitere Einzeldarstellungen s. R. Eitner, *Quellen und Hilfswerke beim Studium der Musikgeschichte* S. 54 unter „Theater, resp. Oper".

Wesen der Oper liegt, zu prinzipiellem Austrag und damit den Kampf zu vorläufigem Abschlufs.

1. Die klassische Oper. Den Gluck'schen Intentionen folgte am treuesten der von Deutschland adoptierte Italiener Antonio Salieri, geb. 19. August 1750 zu Legnano, † 7. Mai 1825 in Wien, der ehrgeizige Rivale Mozarts, der mit seinem ganz im Gluck'schen Styl gehaltenen, aber weniger Gewalt und Kraft verratenden „Axur, König in Ormuz“ (ursprünglich „Tarare“ 1787) einst den Don Juan ausgestochen hatte. (40 Opern, darunter „Armida“ 1771, „Semiramide“ 1784, „Les Danaides“ 1784, „Les Horaces“ 1786; aufserdem Messen, Oratorien, Kammermusik.)

In Frankreich selbst kann zur Gluck'schen Richtung ferner Etienne Nicolas Méhul[1]) gerechnet werden, geb. 22. Juni 1763, † 18. Okt. 1817 zu Paris, der in „Josef in Egypten“ ein den klassischen Mustern ebenbürtiges Meisterwerk hinstellte, welches feine Charakteristik, Wahrheit des Ausdrucks und Wärme der Empfindung mit schlichter Einfachheit und melodischer Schönheit verbindet, so dafs dieses Werk immer jung bleiben wird.

Glucks bedeutendster und am meisten selbständiger Nachfolger war der Komponist des ersten französischen Kaiserreichs Gasparo Luigi Pacifico Spontini,[2]) geb. den 14. Nov. 1774 zu Majolati im Kirchenstaat, † den 24. Jan. 1851. Von Gluck hat er die Gröfse der Auffassung geerbt; von dessen vornehmer Ruhe unterscheidet ihn jedoch energisches Pathos und gewaltig hinschreitende Handlung. Er ist realistischer, als der ideale Gluck: die Weisen und Klänge, die er anstimmt, harmonieren zu dem Glanze und der kriegerischen Pracht des siegreichen Cäsaren, ja sie sind eine künstlerische Wiedergabe der Zeitstimmung; daher auch die Sympathie, die er mit den Meisterwerken „Vestalin“ (1807) und „Ferdinand Cortez“ (1809 zum spanischen Kriegszug) bei den kriegsbegeisterten, gloiretrunkenen französischen Massen fand. Als das moderne, antikisierende Römertum Napoleons I. zusammenbrach, war auch Spontini's Kraft halb gebrochen. Die künstlerische Produktion dauerte wohl fort, aber ohne den hohen Schwung, der sie bisher beseelt hatte, denn es fehlte ihr der

[1]) Arthur Pougin, *Méhul. Sa vie, son génie, son caractère.* Paris 1889.

[2]) C. Robert, *G. L. P. Spontini.* Berlin 1883.

Nährboden. Die „Olympia“ (1819) liefs die Franzosen der Restauration kalt. In Berlin, wohin Spontini 1819 berufen wurde, war wohl militärischer Geist vorhanden, aber dieser war nicht der Geist des sporenklirrenden Erobererertums, sondern der Geist überaus nüchterner, strenger Arbeit, der Geist „des königlichen Dienstes“. Hier schuf Spontini nur noch „Gala- und prunkende Hofopern“ („Nurmahal“, „Alcidor“, „Agnes von Hohenstaufen“). Darf Gluck im vollen Sinne ein antik-hellenischer Geist heifsen, so ist in Spontini das antike Römertum verkörpert.

Mehr mit Mozart, als mit Gluck verwandt ist Cherubini (s. o. S. 453) in seinen Opern „Iphigenia in Aulis“ (1788), „Lodoiska“, „Medea“, „Faniska“ („Elisa“, „Demophon“). Diese Opern sind grofsgedachte Werke. Was jedoch dem vornehmen Geiste Cherubini's etwas abgeht, das ist Feuer und Kraft der Empfindung; er ist kühl und aristokratisch, wie Gluck. Nur die Oper „Der Wasserträger“, die aus dem Leben gegriffen und von wärmerer Empfindung getragen ist, fand um der treuen Einfalt der Auffassung willen die volle Sympathie, welche den heroischen Opern Cherubini's vielfach vorenthalten geblieben ist.

Unter den Vertretern der Mozart'schen Oper in Deutschland steht voran Peter von Winter, geb. zu Mannheim 1754, † 17. Okt. 1825 als Kapellmeister in München, der Gluck'sches Pathos mit Mozart'scher Anmut zu vereinigen strebte („Das unterbrochene Osterfest“). Er schrieb eine grofse Anzahl von Opern, Messen, Sinfonien u. a., die nunmehr vergessen sind. In Josef Weigl, geb. 28. März 1766 zu Eisenstadt, † 3. Februar 1846, entschädigt die Wärme der Empfindung und die herzliche Frische des Gesanges für die Hausbackenheit, welche im allgemeinen seine Musik kennzeichnet. Auch er war ausnehmend fruchtbar; erhalten hat sich aber nur die gemütvolle Oper „Die Schweizerfamilie“, ein liebenswürdiges, echt deutsches Liederspiel. Von Franz Gläsers Werken, geb. 19. April 1799 zu Obergeorgenthal in Böhmen, † 29. Aug. 1861, hat nur die Oper „Des Adlers Horst“ gröfseren Erfolg gehabt. Die bedeutendsten Vertreter der klassischen Tradition auf dem Gebiete der Oper sind Peter Josef von Lindpaintner, geb. 8. Dez. 1791 zu Coblenz, 1819—1856 in Stuttgart, † 21. August 1856 in Nonnenhorn am Bodensee („Vampyr“, „Lichtenstein“), ein durch und durch gebildeter Musiker und gediegener, in allen Zweigen sich bethätigender Komponist, dem jedoch der zündende Funke der Genialität fehlte, und Franz Lachner (s. o. S. 455).

2. Rossini.[1]) In der italienischen Oper war der bel canto, der Wohlklang, die Schönheit der sinnlich wohlgefälligen Erscheinung so sehr zum herrschenden Prinzip geworden, dafs der Abbé Arnaud (1721—1784) sagen konnte: „Es sind diese Opern nur des concerts dont le drame est le prétexte.“

Als die bedeutendsten Vertreter zur Zeit Mozarts sind der von Mozart leicht beeinflufste Vincenzo Righini (1756—1812), Fernando Paer (1771—1839) und der Deutsche Johann Simon Mayr, geb. 1763 zu Mendorf in Bayern, † 1845 in Bergamo, der neben mehreren Oratorien über 70 Opern schrieb, zu erwähnen. Es wäre die italienische Oper niemals wieder zu dem Ansehen gekommen, das sie einst besessen hatte — denn von den besten Meistern, wie Cimarosa (s. o. S. 200) („Heimliche Ehe“), Valentino Fioravanti, geb. 1770, † 1837 („Dorfsängerinnen“) bürgerte sich nur einzelnes dauernd ein —, hätte nicht das italienische Prinzip des frischen, lauteren, schönen Gesanges seinen Genius in Gioachimo Rossini gefunden, dessen perlende Weisen die Welt gefangen nahmen und Mozart und Beethoven eine Zeitlang vergessen machten.

Rossini wurde am 29. Februar 1792 in Pesaro, einer kleinen Landstadt in der Romagna geboren. Der Vater war ein reisender Musikant, die Mutter war Sängerin; die Bühne war die Heimat des Knaben, die Routine seine Schule. Erst mit 17 Jahren gewann er Liebe zur Kunst. Nach dreijährigem Studium komponierte er schon eine Oper „Demetrio“, die zu Rom aufgeführt wurde, und 1813 den „Tancred“, welcher seinen europäischen Ruhm begründete.

Es folgen nun in ununterbrochener Reihe, meist auf Bestellung gearbeitet, „Die Italienerin in Algier“, „Aureliano in Palmira“; 1816 „Il Barbiere di Seviglia“, „Elisabetta“, „Otello“, „Aschenbrödel“, „Diebische Elster“, „Armida“, „Moses“, „Richard und Zoraide“, „Semiramis“, „Belagerung von Korinth“ etc. Nach längerer Pause erschien 1829 in Paris die grofse Oper „Tell“.

Der Beifall, welchen das müde Europa dem süfsen Sange des Schwans von Pesaro spendete, glich einem förmlichen Rausche. In Wien, wo doch Beethoven noch lebte und wirkte, errang der leichtblütige Melodienverschwender Triumphe, welche

---

[1]) Vgl. H. S. Edwards, *The life of Rossini.* London 1869. — J. Sittard, *G. A. Rossini.* Leipzig 1882 (S. m. V. No. 47, 48).

ein Mozart oder Beethoven sich nie hätten träumen lassen dürfen. In England verstand er die reelle Seite seines Schaffens besser, als einst Haydn, ins Auge zu fassen. 1823 kam er nach Paris und, als er das Ende seiner unumschränkten Weltherrschaft, die etwa von 1817 bis 1830 währte, gekommen sah, verzichtete er auf weiteres Schaffen und lebte in behaglicher Ruhe auf seinem Landgute zu Passy bei Paris. Daselbst starb er, am 13. November 1868. Als Vermächtnis hinterliefs er ein „Requiem".

Wie einst Spontini von dem kriegerischen Geiste des Kaiserreiches getragen und gehoben worden war, so verdankte auch Rossini seine Weltherrschaft nicht blofs dem musikalischen Werte seiner Opern, sondern sehr wesentlich auch der Zeitstimmung der Restauration, für welche die Kunst Rossini's der entsprechende musikalische Ausdruck war. Er war wohl imstande, im strengen Styl zu komponieren, wenn er wollte. Aber er richtete sich mit Absicht nach den Sängern und nach dem Publikum, so wie es war. Den Sängern und Sängerinnen schrieb er jeden Ton vor, wählte aber dafür die ihnen geläufigen und bei ihnen beliebten Gänge und Fiorituren. Dabei erwies er sich als ein Mann von seltener Routine. Mit dieser genauen Kenntnis der Bedürfnisse der Sänger und der Wünsche des Publikums verband er eine wirklich geniale Begabung: eine reiche, unerschöpfliche Erfindungskraft und einen feinen Sinn für Wohlklang und abgerundete Form. Im „Barbier" zeigt er sich als Meister der Charakteristik, im „Tell" als Meister der guten Schule. Auf dem Gebiete der komischen Oper ist Rossini's „Barbier" noch nicht übertroffen worden. — Bedeutende Erfolge errang der im besten Alter dahingeraffte Vincenzo Bellini[1]), geb. 1. November 1801, † 24. September 1835, den edle, nur oft gar zu weiche Melodik, Einfachheit der Harmonie, diskrete Instrumentation charakterisieren, während er an Originalität und Erfindung hinter Rossini zurücksteht („Bianca e Fernando", „Pirat", „Nachtwandlerin", „Montecchi e Capuleti", „Norma" [1831], „Beatrice di Tenda", „Puritaner"). Aufserordentlich fruchtbar war Gaetano Donizetti, geb. 29. November 1797 zu Bergamo, † 8. April 1848 in Geistesumnachtung, der etwa siebzig

[1]) Florino, *Bellini, memorie e lettere*, Neapel 1885.

Opern nach dem von Rossini gegebenen Vorbilde komponierte, eine Zeitlang das italienische Theater beherrschte und sich durch gefällige Melodie, weniger durch Sorgfalt und Strenge der Arbeit, auszeichnet („Lucia di Lammermoor“ [1835], „Marie, die Tochter des Regiments“ [1839], „Die Favoritin“, „Lucrezia Borgia“). Ebenso fruchtbar war Giuseppe Saverio Raffaelo Mercadante, der ein Schüler Zingarelli's in Neapel war und gegen 20 Messen und 60 Opern neben vielen kleineren Sachen schrieb, geb. 26. Juni 1797, † 14. Dezember 1870 in Neapel. Seine Popularität hat freilich die Grenzen Italiens, wo er gefeiert war, nicht überschritten. Der Geschmack war in Deutschland und Frankreich ein anderer geworden, neue, ernstere Bestrebungen waren hervorgetreten. Neben diesen konnte zwar die italienische Oper immer noch bestehen, aber ihre Alleinherrschaft war vorüber.

3. Die romantische Oper. Als die Vorläufer der Romantiker auf dem Gebiete der Oper sind diejenigen Meister zu betrachten, in deren Werken teils nationale Klänge und volkstümliche Elemente vorschlagen, teils das Streben, die Musik der Poesie dienstbar zu machen, sich geltend macht. Dies ist der Fall bei Johann Rudolf Zumsteeg, geb. 10. Januar 1760 zu Sachsenflur, † 27. Januar 1802 als Hofkapellmeister in Stuttgart, dem Jugendfreunde Schillers. Seine Balladen zeigen ein feines Verständnis für die poetische Seite der Tonkunst und weisen auf Löwe und Schubert hin. In der Oper ist er durch die volkstümlich gewordene „Geisterinsel“ ein Vorläufer der Romantiker. — Weniger durch Schwung der Phantasie, als durch echt volkstümliche, aus dem frischen Quell des Volksliedes geschöpfte Melodie, anmutigen und gemütvollen Gesang und prächtigen Humor ausgezeichnet ist Gustav Albert Lortzing, geb. 23. Oktober 1803 in Berlin, † 21. Januar 1851 daselbst, der treffliche Meister der deutschen Spieloper, volkstümlich durch und durch, gesund in jeder Note, ein Deutscher ohne Falsch („Waffenschmied“, „Czar und Zimmermann“, „Undine“, „Der Wildschütz“), wenn auch nicht eben genial und zuweilen etwas hausbacken, was man über der herzlichen Frische seiner Musik gerne vergifst.

Die deutschen Romantiker gingen mit Bewufstsein darauf aus, der welschen Oper eine national-deutsche gegenüber zu stellen, an Beethovens „Fidelio“ und Mozarts „Zauberflöte“ anzuknüpfen,

Für sie kam es wesentlich auf den Stoff an, der dann von selbst eine eigenartige Musik bedingte.

Einen grunddeutschen Ton schlug Spohr (S. 465) in seinem „Faust“ an. Zu sehr in der strengen Schulfessel befangen, vermochte er sich in der Oper nicht zu packender Popularität zu erheben. Die „Jessonda“, ein Werk, dessen Musik den märchenhaften Glanz des Orients ausstrahlt, liegt unserem Bewufstsein zu ferne, um auf andere, als Gebildete, mit Litteratur und Geschichte vertraute Kenner einen überwältigenden Zauber auszuüben.

Dagegen war Weber (S. 470) dazu geboren, den Geist der Freiheitskriege und die ganze Keckheit der romantischen Richtung in Tönen auszudrücken. Denn Weber war durch das Leben geschult worden, seine Künstlerfahrten hatten ihn nicht, wie Spohr, blofs mit dem Publikum der Konzertsäle, sondern mit dem Volke selbst bekannt gemacht, sein Sinn war offen für alle Eindrücke, für alle Bedürfnisse, voll Sympathie für alles, was das Volk bewegte, sein Geist vielseitig interessiert und versiert. Da wo es mehr auf das feine Gefühl und auf die Geistesbildung überhaupt ankommt, als auf die musikalische Handwerksfertigkeit, gelang es ihm immer. Seine Lieder „Mein Schatz der ist auf die Wanderschaft hin“, „Schlaf' Herzenssöhnchen“, „Leyer und Schwert“ trafen das Volk im Herzen; es waren, trotz einzelner romantisch-manirierter Wendungen, echte, wahre, herzliche Volkslieder, in welchen Wort und Ton in eins aufgegangen erscheint. Recht eine Perlenschnur von Volksliedern, welche aufs glücklichste den Ton und die Beleuchtung des sonnigen Landes am Ebro, so wie die Romantiker davon träumten, getroffen haben, ist das Schauspiel „Preciosa“. Das deutsche Volk fühlte die Wahrheit der Waldstimmung auch aus der spanischen Verkleidung heraus: die Lieder schlugen durch. Aber ins Schwarze hat erst der Freischütz getroffen. Der deutsche Waldeszauber, die Keuschheit deutscher Liebe, das Leben und Treiben des Volkes tönt uns in Weisen von unnachahmlicher Frische, Volkstümlichkeit und kräftiger Herzlichkeit im „Freischütz“ entgegen. Er ist ein ächtes lyrisches Volksstück, das, wenn man es der melodramatischen Elemente entkleidet, dem echt deutschen Liederspiel nicht ferne steht. Nicht weil er eine romantische Oper ist, sondern weil darin gerade das grunddeutsche Volksgefühl, aus

dem die Romantik ursprünglich hervorgewachsen war, zum Klang geworden ist, weil das Volk in jedem Ton den eigenen Herzschlag spürte, deswegen gewann der „Freischütz“ diesen ungeheuren Erfolg, diese grofsartige Popularität, wie sie sonst noch nie eine Oper errungen hat. Zu dem echt volkstümlichen Grundton, der trefflich entworfenen Handlung, der Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit der Typen des deutschen Volkslebens, die auf einmal an die Stelle der „Sängerschablonen“ treten, kommt die Meisterschaft der dramatischen Charakteristik, vermöge welcher Gestalt und Handlung mit einer Treue und Schärfe musikalisch gezeichnet sind, wie es noch nicht dagewesen war. Hier kam Weber die Meisterschaft in der Farbengebung, die ihm eignete, zu gute. Der kräftige Farbenauftrag, die schroffe Gegenüberstellung der Gegensätze, die Mannigfaltigkeit der Klangmischungen, hier beim Drama that das alles seine Wirkung. Der „Freischütz“ ist die erste eigentliche Volksoper der Deutschen seit der „Zauberflöte“ und dem „Fidelio“.

Auf den „Freischütz“, das echteste Volksstück, kam eine romantische Litteraturoper: „Euryanthe“ (für Wien 1823). Die Musik ist vortrefflich, schwungvoll, geistreich, charakteristisch; aber der Ideenkreis ist nicht volkstümlich, sondern einseitig romantisch. Die Musik sank durch den Text in der Liebe des Publikums. Der „Euryanthe“ erging es wie Spohrs „Faust“. Glücklicher war der Wurf, den Weber mit dem „Oberon“ that; das liebliche Kolorit, die liedförmige Abrundung im Detail, die leichtere Begleitung des Orchesters bahnten dem „Märchen“ überall den Weg.

Unter Webers Nachfolgern gelang Heinrich Marschner, geb. zu Zittau 16. August 1795, † zu Hannover 14. Dezember 1861, vermöge seines kräftigen Realismus das Düstere, das Schauerliche und der bittere Humor („Vampyr“ 1828, „Templer und Jüdin“ 1829, „Hans Heiling“ 1833), wogegen ihn an echter Volkstümlichkeit, wenn auch nicht an dramatischer Kraft und Charakteristik, der liederreiche Conradin Kreuzer, geb. 22. November 1780 zu Mefskirch, † 14. Dezember 1849 zu Riga, weit überragt. Der „Verschwender“ ist ein Volksstück von bester Art, voll Gesundheit und Wahrheit. Kreuzers „Preciosa“; das „Nachtlager von Granada“ ist sein „Freischütz“, von diesem aber abstehend so weit, als das Genie zweiten

Ranges von dem des ersten. Die gesunde Frische und der deutsche, gemütvolle Grundton reihen auch dieses Werk den besten ihrer Zeit an. Mehr in die Nähe Webers gehört Julius Benedict, geb. 24. Dezember 1804 in Stuttgart, † zu London den 5. Juni 1885, erst in Neapel, Wien, seit 1835 in London („Der Alte vom Berge", „Die Bräute von Venedig", „Der Zigounerin Warnung" u. a.); näher zu Kreuzer; der schwäbische Komponist Gustav Pressel, geb. zu Tübingen 11. Juni 1827, † zu Berlin 30. Juli 1890 („Die Johannisnacht").

Zu den Romantikern sind zu stellen Franz von Holstein, geb. 16. Februar 1826 zu Braunschweig, † 22. Mai 1878 zu Leipzig („Der Heideschacht", „Die Hochländer"); Victor Nessler, geb. 1841, † 1890 („Der Rattenfänger von Hameln", „Der Trompeter von Säkkingen"); Robert Emmerich („Der Schwedensee"), geb. 1836, † 1891; Richard Wüerst („DerRotmantel", „Vineta").

In Frankreich schlug den nationalen Ton mit grofsem Erfolge zuerst wieder der liebenswürdige, goistreiche Boieldieu[1]) an, ein Schüler Cherubini's, geb. 15. Dezember 1775 zu Rouen, † 8. Oktober 1834 zu Jarcy bei Paris. An Mozarts Opern hatte er die leichte, elegante Melodienbildung und die Korrektheit der Ausarbeitung gelernt; in der Operette, die er zuerst pflegte, hatte er den volkstümlichen Ton gewonnen, die Grazie in Melodik und Rhythmik ist ihm ureigen. Sein „Jean de Paris" darf seine „Euryanthe", der „Kalif von Bagdad" sein „Oberon" und „Rothkäppchen" seine „Preciosa" heifsen; aber „Die weifse Dame" („La dame blanche") ist sein „Freischütz": gediegene Arbeit, reiche Erfindungskraft, liebenswürdige Zeichnung und feine, geistreiche Charakteristik neben herzlich wahrer Volkstümlichkeit haben mit Recht dieses Werk, das nirgends über sich selbst hinausstrebt, in der Beschränkung aber die volle Meisterschaft beweist, in der ganzen Welt eingebürgert.

In Rufsland war es Glinka[2]) (s. S. 529), welcher den nationalen Ton anschlug und damit dem russischen Volke eine nationale Oper schuf („Das Leben für den Czaren", „Ruslan und Ludmilla"; später A. Rubinstein („Dimitri Donskoi", „Toms der Narr" u. a.).

---

1) A. Pougin, *Boieldieu, sa vie et ses oeuvres*, Paris 1875.

2) O. Fouqué, *Michel Iwanowitsch Glinka d'après ses mémoires et sa correspondance.* Paris 1880.

4. Die grofse historische Oper. In der Romantik lag das doppelte Bestreben, einmal vor der trüben Gegenwart sich in die herrliche Vergangenheit des eigenen Volkes zu flüchten, wie sie in Geschichte, Sage und Dichtung uns entgegenglänzt, sodann in der Vergangenheit das nationale Selbstgefühl wiederzugewinnen und im Volke wieder zu wecken. Über der Versenkung in die ferne Vergangenheit verlor man leicht den Boden der Wirklichkeit und die lebendige Fühlung mit der Gegenwart, auf die man doch wirken wollte. Sollte die romantische Oper nicht blofse Litteraturoper werden, sondern, wie das die Romantiker anstrebten, als ein wichtiger Faktor das Volksbewufstsein mitbestimmen helfen, so mufste man Stoffe wählen, welche im Gewand der Sage oder Geschichte das behandelten, was die Gegenwart bewegte.

Den glücklichen Wurf that Daniel François Esprit Auber, geb. zu Caen 29. Januar 1782, † 12. Mai 1871 zu Paris, mit der „Stummen von Portici". Derselbe war ursprünglich zum Kaufmann bestimmt, ging aber später zur Tonkunst über und machte unter Cherubini gründliche Studien. Während Boieldieu mehr das Volkstümliche vertrat und daher durch sein gemütvolles Wesen besonders uns Deutsche anspricht, pflegt Auber zunächst das Salonmäfsige, die Konversationsoper. Er imponiert und überrascht durch geistreiche Erfindung, feine und witzige Einfälle. Er gefiel, weil er sich an die Pariser Gesellschaft wandte, so wie sie war. Ihr gefiel auch die pikante Frivolität, die bei ihm je zuweilen hervorblitzt. Insbesondere charakterisiert ihn die meisterhafte Behandlung des Gegensatzes, vermöge deren er im Komischen prächtige Wirkung erzielt („La bergère châtelaine" 1820, „Der Schnee" 1822, „Fra Diavolo" 1830, „Gustav III", „Feensee", „Der schwarze Domino", „Des Teufels Anteil" etc. etc.). Die Pariser Gesellschaft bekam jedoch wieder einmal das ruhige Salonleben satt: es gärte gewaltig, und Auber wurde mit einemmal der Held und Verkündiger der Revolution durch die „Stumme von Portici" (22. Februar 1828), die in Belgien 1830 direkt das Signal zur Revolution gab. Die Gegensätze werden hier in der Musik ins Grelle gesteigert, die Rhythmen verschärft, so dafs die Musik wildleidenschaftlichen, aufregenden Charakter erhält. Was sie an realistischer Farbe und drastischer Kraft gewinnt, verliert sie freilich an idealer Schönheit und feinem Mafs.

Die Julirevolution ging vorüber. In der Revolutionsoper sah man jetzt nur noch die realistische Situationsoper, und diese wurde das Ideal, welchem an der grofsen Oper in Paris nachgeeifert wurde. Man gab die künstlerische Einheit, das musikalische Mafs, das wahrhafte Pathos dran und schrieb nur noch für die Wirkung auf die Masse. In der Litteratur vertrat diese nur auf den Effekt und die Pointe gerichtete Strömung die französische Neuromantik, voran Victor Hugo mit seinem Kultus des Schauerlich-Grausigen, Wildromantischen, Ungeheuerlichen, Sonderbaren. Die Oper fand ihren Dichter in Scribe.

Sie wendet sich an das sensationsbedürftige Publikum, sie will nicht irgend welche edle oder unedle Leidenschaft erregen, sondern blofs noch ergötzen, spannen, schrecken oder unterhalten um jeden Preis. Diese historische Situationsoper, der es bei allen einzelnen Schönheiten und Feinheiten, die sich in ihr finden mögen, vor allem an Idealität und Geistigkeit fehlt, vertritt am glänzendsten und aufrichtigsten neben Gröfsen zweiten Ranges, wie Louis Hérold, geb. 28. Jan. 1791, † 19. Jan. 1833 zu Paris („Zampa"), Ad. Adam (Der Postillon von Lonjumeau"), der fein berechnende, des Effekts allezeit sichere, reich begabte Eklektiker Giacomo Meyerbeer,[1]) geb. 5. Sept. 1791 in Berlin, seit 1827 in Paris, † 2. Mai 1864, der erst bei Zelter und dann bei dem Abbé Vogler die strenge Schule durchgemacht, in Italien die flüssige Kantilene, in Frankreich die feine, packende Rhythmik gelernt hatte und damit eine eminente Kunst der Instrumentation, ein feines Verständnis für die Abwägung und Berechnung der Wirkung und treffliche Bühnenkenntnis verband. Seine Werke („Robert der Teufel" 1831, „Die Hugenotten" 1836, „Der Prophet" 1849, „Nordstern", „Dinorah", „Afrikanerin") sind nicht eigentliche „Dramen", sondern grofsartige, mit überraschender Virtuosität entworfene, mit Farbenpracht ausgestattete musikalische Tableaux voll treffender Charakteristik und reich an Einzelschönheiten, aber ohne Idealität und tiefere künstlerische Bedeutung.

Den Spuren Meyerbeers folgte in Frankreich Jacques Fromental Elie Halévy, geb. 27. Mai 1799 in Paris, † daselbst 17. März 1862, der in der „Jüdin" ein grofses, selbständiges Talent

[1]) A. Niggli, *Giacomo Meyerbeer. Sein Leben und seine Werke.* Leipzig. 1884 (S. m. V. No. 57).

geoffenbart hatte, sich aber durch „Die Hugenotten“ bestimmen liefs, Meyerbeers Styl zum Muster zu nehmen, ohne diesen, ja ohne die in der „Jüdin“ gewonnene Höhe wieder zu erreichen. Im Unterschied von Meyerbeer charakterisiert ihn eine gewisse Vorliebe zum Grellen und Schroffen; er ist darin der echte Neuromantiker.

An die französische Oper der Auber-Meyerbeer'schen Epoche schlofs sich der Deutsche Friedrich von Flotow, geb. 27. April 1812 auf Rentendorf in Mecklenburg, † 24. Jan. 1883 in Darmstadt, an, der seine musikalische Ausbildung in Paris unter Reicha erhalten hatte. In seinen Meisterwerken („Stradella“ 1844, „Martha“ 1847) verbindet er Frische der Erfindung, graziöse Rhythmik und fliefsende Melodik mit nobler, feingeglätteter Instrumentation und volkstümlicher Kantilene, so dafs er zwischen den deutschen Romantikern (Kreuzer, Lörtzing) und den französischen Neuromantikern in die Mitte zu stehen kommt.

Der Mangel an Idealität drückte die Meyerbeer'sche Oper zum reinen Sinnenschaustück herab, an welchem das allein Geniefsbare die Musik war. Sollte die Oper, die dadurch in der Meinung der ernsteren Geister verloren hatte, wieder als ein berechtigtes Kunstwerk zur Geltung kommen, so mufste ein idealer belebender Hauch über diese realistische Musik kommen. Nur dann konnte sie wieder eine Volksoper im guten Sinne werden.

Eine Hinwendung zum Idealen zeigt der in Meyerbeers Schule grofs gewordene Charles François Gounod, geb. 17. Juni 1818 zu Paris, † 17. Oktober 1893 daselbst, Schüler des Konservatoriums, 1838 in Rom, Wien, dann Organist in Paris, 1870 Chorleiter in London, 1875 wieder in Paris (Hauptwerke die Opern: „Margarethe“, „Roméo et Juliette“, „Polyeukte“, „Der Tribut von Zamora“; die Oratorien: „Die Erlösung“, „Mors et vita“), ohne dafs er jedoch imstande wäre, sich von den Fesseln der Meyerbeer'schen Schule ganz frei zu machen. Warme, oft glühende Empfindung, schwellende Sinnlichkeit und derber Realismus in Kolorit und Zeichnung charakterisieren ihn als Franzosen. Dafs er Besseres will, zeigt die Wahl seiner Textbücher, wenn es ihm gleich nur selten gelungen ist, mit der Musik die Idealität seiner Stoffe zu erreichen. Ähnliches versuchen Charles Louis Ambroise Thomas, geb. 5. August 1811 in Metz, † 12. Februar 1896 zu Paris als Direktor des Konser-

vatoriums („Psyche“ 1871, „Mignon“ 1866, „Hamlet“ 1868), dessen Schüler Jules Massenet (s. o. S. 548) („Le roi de Lahore“) und George Bizet, geb. 25. Oktober 1838 zu Paris, † 3. Juni 1875 zu Bougival bei Paris („Carmen“). Der letztgenannte läfst bereits den Einflufs des Meisters erkennen, der die Oper in den Dienst des dramatischen Ideals zurückgeführt hat. Dies ist Richard Wagner.

5. Richard Wagners Musikdrama.[1]) Das Ideal, für das Richard Wagner mit beispielloser Energie gekämpft und dessen Verwirklichung er mit seltenem Glücke durchgesetzt hat, ist ebenso das Ergebnis kritischer Reflexion, wie die Frucht künstlerischer Erfahrung. Es ist die Errungenschaft seines Lebens.

Wilhelm Richard Wagner wurde zu Leipzig den 22. Mai 1813, als Sohn des Polizeiaktuars Friedrich W. geboren. Nach dessen Tod heiratete die Mutter den Schauspieler Geyer. Wagner kam nach Dresden, besuchte die dortige Kreuzschule, später die Nikolaischule zu Leipzig, wohin seine Mutter zurückgekehrt war. Das Anhören der Beethoven'schen Sinfonien, die freilich im Gewandhaus zu Leipzig in der denkbar schönsten Ausführung vor seine jugendliche Phantasie traten, weckte in ihm den Wunsch, sich der Tonkunst zu widmen.

Mit 18 Jahren bezog er die Universität, wo er die Romantik des deutschen Studentenlebens mit voller Gewalt auf sich wirken liefs und dem Einflufs des litterarischen Jung-Deutschlands unterlag. Erst jetzt machte er geregelte Musikstudien. Der Kantor Weinlig (Christian Theodor, geb. 1780 zu Dresden,

[1]) *R. Wagners Werke.* Leipzig, Breitkopf & Härtel. — *Desselben gesammelte Schriften und Dichtungen.* Neue Ausgabe in 10 Bänden (Fritzsch). 3. A. Leipzig 1898. — *Desselben nachgelassene Schriften und Dichtungen.* Leipzig 1895. — *Desselben Entwürfe, Gedanken, Fragmente.* Leipzig 1885. — E. Kastner, *Briefe R. Wagners an seine Zeitgenossen 1830—1883.* Berlin 1897. — *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt* 1887. 2 Bde. — *Wagners Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Heinrich Heine.* Leipzig 1888. — *Wagners Briefe an August Roeckel.* Leipzig 1894. — L. Nohl, *Richard Wagner, sein Leben und Wirken.* München 1869. — A. Jullien, *R. Wagner. Sa vie et ses œuvres.* Paris 1886. — C. Fr. Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners* (3. A. der Biogr. v. 1876 ff.) Leipzig I. 1894 II. 1896 (2 Bde.). — H. T. Finck, *Wagner und seine Werke.* Deutsch von G. v. Skal. Breslau 1896. — H. St. Chamberlain, *Richard Wagner.* München 1897. — W. Weissheimer, *Erlebnisse mit Rich. Wagner u. a.* Stuttgart 1898. — R. Pohl, *R. Wagner.* Leipzig 1883 (S. m. V. No. 53/54).

1823 Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, † 7. März 1842 daselbst), dessen Leitung sich Wagner anvertraute, gewöhnte ihn an gründliches Arbeiten und gab seinem musikalischen Streben festen Grund und heilsame Zucht. Eine Oper „Die Feen" (1833) war die praktische Frucht. Ihr folgte 1834 „Das Liebesverbot". Die Musik dieser Opern war nach Wagners eigener Erklärung „nur der Reflex der Einflüsse der modernen französischen und selbst italienischen Oper auf sein heftig sinnlich erregtes Empfindungsvermögen".

Mit dem Jahre 1834 betrat Wagner die praktische Musikerlaufbahn als Kapellmeister zu Magdeburg; 1836 ging er in gleicher Eigenschaft nach Königsberg. Eine übereilte Ehe (mit der Schauspielerin Minna Planer), die ihm den ganzen Jammer einer gedrückten Existenz zu kosten gab, weckte in ihm den verzehrenden Wunsch, durch eine künstlerische Grofsthat aus der Erbärmlichkeit und Kleinheit seiner Verhältnisse herauszukommen. So konzentrierte er sich, nachdem er eine Neujahrskantate und eine Musik zu Gleichs „Berggeist" komponiert hatte, mit aller Energie und nahm, angeregt durch Bulwers Roman „Rienzi", den Plan zu einer grofsen Oper „Rienzi" mit vollem Ernste (unter Holtei) auf. Er verfolgte dies Ziel auch, nachdem er in Riga eine neue Stellung erhalten und diese Stellung ihn zur Komposition der Ouverturen zu „Kolumbus" von Apel, und „Rule Britannia" veranlafst hatte.

„Die grofse Oper mit all ihrer scenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit, stand vor mir; und sie nicht etwa blofs nachahmen, sondern mit rückhaltloser Verschwendung nach allen ihren bisherigen Erscheinungen sie überbieten, das wollte mein künstlerischer Ehrgeiz".

Nach Beendigung der beiden ersten Akte rifs sich Wagner los und eilte, kühn dem Schicksal Trotz bietend, nach Paris. Dort allein hoffte er, wie einst Gluck, grofsen Sinn und grofse Verhältnisse zu finden. Er kannte keinen Menschen daselbst, er ging, ein echter deutscher Idealist, im Vertrauen auf die eigene Kraft und auf seinen „Rienzi".

Eine vierwöchentliche stürmische Seereise zeitigte in seiner Phantasie die Gestalt des „Fliegenden Holländers", die schon früher bei der Lektüre Heines einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht hatte. „An meiner eigenen Lage gewann er Seelen-

kraft, an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und dem Schiffsgetreibe gewann er Physiognomie und Farbe".

Das Schiff brachte ihn zunächst nach London, von hier nach Boulogne, wo er mit Meyerbeer zusammentraf, welcher sich auf Grund der Partitur der zwei ersten Akte des „Rienzi" warm des Landsmannes annahm.

Zunächst kam es zur Ausführung des „Rienzi" noch nicht. Wagner griff, um nur einmal beim Theater anzukommen, zum „Liebesverbot" zurück, welches von einem der Pariser Theater zur Aufführung angenommen wurde. Er komponierte ferner, um in der musikalischen Salonwelt durch Sänger eingeführt zu werden, mehrere französische Romanzen; aber sie erschienen zu schwer, zu wenig gelenkig und geschmeidig. Auch zur Aufführung des „Liebesverbots" kam es aus irgend welchen uns unbekannten Gründen nicht. Immer tiefer mufste Wagner seine Hoffnungen herabstimmen, und zuletzt zwang ihn die äufsere Not, Melodien aus „beliebten Opern" für das Cornet à piston zu arrangieren. Für diese tiefe künstlerische Demütigung rächte er sich durch bittere Artikel in der „Gazette musicale" und betrat hier zum ersten Male die Bahn des Musikschriftstellers und des musikalischen Revolutionärs („Eine Pilgerfahrt zu Beethoven", „Das Ende eines Musikers in Paris"). Seine Empörung richtete sich gegen die „ganze künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart", gegen „unsere modernen Kunstzustände". Der Bitterkeit, des Gefühls der Gekränktheit, das ihn über dem Zusammenbrechen seiner hohen Träume erfüllte, entledigte er sich auf litterarischem Wege. Künstlerisch gewann er den wahren Stolz und das rechte Künstlerbewufstsein wieder durch ein auf keinen äufseren Erfolg gerichtetes, darum rücksichtslos nach der zu Grund liegenden Idee sich gestaltendes Schaffen: er ging an den „Fliegenden Holländer". Der Idealismus der deutschen Kunst-Auffassung wurde sein rettender Engel.

Wagner brach nun völlig mit Paris. Er zog sich auf das Land zurück und führte den „Fliegenden Holländer" rasch in Dichtung und Musik aus. Der „Spinnerinnenchor" und der „Matrosenchor" gaben ihm die freudige Gewifsheit, dafs er noch Musiker sei, dafs die Gabe der Erfindung sich nicht erschöpft habe." Ein überraschendes Liebeszeichen aus der

von ihm verlassenen Heimat war die Nachricht, dafs der „Rienzi" in Dresden zur Aufführung angenommen worden sei. Da erwachte, je frostiger er sich von der Pariser Luft angeweht fühlte, eine heifse Sehnsucht nach Deutschland in ihm, und in dieser Stimmung fiel ihm das Volksbuch vom „Tannhäuser" in die Hände und ergriff ihn aufs tiefste. Das mittelhochdeutsche Gedicht vom „Sängerkrieg auf der Wartburg" führte ihn sofort zur Dichtung „Lohengrin", und so hatte er in der Fremde, in der Einsamkeit, unverstanden, eine Welt künstlerischen Gestaltens sich erschlossen, für die er der Mann war, wie keiner, und in der er das gewinnen und gestalten konnte, was ihn dem deutschen Volke für immer teuer gemacht hat.

Innerlich gründlich zu Deutschland bekehrt und mit dem im Mythus pulsierenden deutschen Volksgeiste innig vertraut kehrte er zurück. Zum erstenmale im Leben sah er den Rheinstrom. „Mit hellen Thränen schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterland ewige Treue". Mit aufjauchzender Freude schaute er zur Wartburg auf, an der ihn sein Weg vorüberführte; wie eine Freundin grüfste sie den wiedergekehrten Sohn.

Der „Rienzi" kam am 20. Oktober 1842 zur Aufführung, und „in berauschender Weise wirkte der jugendlich heroisch gestimmte Enthusiasmus, der denselben durchweht, auf das Publikum". Die Folge war die Ernennung Wagners, der jetzt 29 Jahre alt war, zum Königlich Sächsischen Kapellmeister, womit eine behagliche Lebensstellung gegeben war.

Mit frischer Energie und Lust schritt Wagner nun zur Aufführung des „Fliegenden Holländers". Aber trotz der vortrefflichen Interpretation, welche dieses grofsartige Werk durch einen Tichatscheck und eine Schröder-Devrient fand, war die Aufnahme von Seiten des Publikums eine erschreckend kühle. Das war ganz natürlich; denn statt einer „Oper", wie man sie gewöhnt war, statt einer Reihe farbenprächtiger Tableaux, die nur dazu da waren, der Musik Gelegenheit zur Ausbreitung ihrer Schätze, zur vollen, rückhaltlosen Entfaltung ihrer Schönheit und ihres Zaubers zu gewähren, trat dem Hörer hier eine tiefernste Handlung entgegen, die, aus einem einheitlichen Kern hervorquellend, die volle Aufmerksamkeit und Hingebung von Seiten des Zuschauers fordert. Dem musika-

lischen Ohre mufsten diese Töne, die dem Charakter der Dichtung entquollen waren, herb und fremdartig vorkommen. Wenn auch einzelne Schönheiten fesselten, so blieb gerade das, was für Wagner die Hauptsache war, die Stimmungstreue, die Einheit von Handlung und Musik, die Prägnanz des musikalischen Ausdrucks. die einheitliche Durchbildung und Übereinstimmung des Ganzen und Einzelnen, noch unverstanden. Nur der ehrwürdige Spohr brachte dem ernsten und grofsartigen Werke das rechte Verständnis entgegen. Er drückte in einem herzlich warmen Briefe dem Künstler seine „innige Freude aus, einem jungen Künstler zu begegnen, dem man es in allem ansehe, dafs es ihm um die Kunst ernst sei“. Die Anerkennung gerade dieses Meisters, der, selbst vom Geiste der ernsten, klassischen Musik genährt, zum Opernwesen der Gegenwart sich feindselig stellte, wog dem jüngeren Künstler alle Verkennung auf.

„Von jetzt an“, erzählt Wagner, „verlor ich immer mehr das eigentliche Publikum aus den Augen; die Gesinnung einzelner, bestimmter Menschen, nahm für mich die Stelle der Masse ein. Ich wandte mich unwillkürlich nun eben nicht mehr an die mir fremde Masse, sondern an die individuellen Persönlichkeiten, die mir nach ihrer Stimmung und Gesinnung deutlich waren. So gewann ich die Fähigkeit eines höheren deutlicheren Gestaltens. Ich streifte, ohne hierbei mit Absichtlichkeit zu Werke zu gehen, das gewohnte Verfahren des Gestaltens in das Massenhafte immer mehr von mir ab, trennte die Umgebung von dem Gegenstande, der früher oft gänzlich in ihr verschwamm, gänzlich ab, hob diesen desto deutlicher hervor und gewann so die Fähigkeit, die Umgebung selbst aus opernhafter. weitgestreckter Ausdehnung zu plastischen Gestalten zu verdichten“.

Diesen Fortschritt von der „grofsen Oper“ zu dem Musik-Drama zeigt der „Tannhäuser“, der sowohl poetisch als musikalisch noch um vieles durchsichtiger und plastischer gehalten ist, als der „Fliegende Holländer“. Gleichwohl fühlte sich das Publikum auch von diesem ergreifenden Tondrama, trotz der trefflichen Darstellung eines Tichatscheck und einer Schröder-Devrient, angofremdet. Dafs man hier einer ganz neuen, ganz andersartigen Schöpfung sich gegenüber fühlte, sprach auch Robert Schumann aus, der über eine Aufführung berichtet: „Eine

Oper, über die sich nicht so in Kürze sprechen läſst! Gewiſs, daſs sie einen genialen Anstrich hat. Wäre Wagner ein so melodischer Musiker, wie ein geistreicher, er wäre der Mann der Zeit! Viel lieſse sich über die Oper sagen und sie verdiente es, ich hebe es auf später auf!"

Wagner fühlte sich durch die Aufnahme seines Werkes nicht überrascht, er konnte sie ja voraussehen, aber vereinsamt. Je weniger er bei dem Publikum des Tages durchdrang, desto mehr war er genötigt, sein Ideal vor sich selbst klar herauszustellen.

Wieder lenkte sich die Erbitterung zunächst auf die äuſseren Verhältnisse. Es wurde ihm klar, daſs sein Ideal ganz andere Theaterverhältnisse voraussetze, als sie vorhanden waren. Diese letzteren aber erschienen ihm als die Frucht der sozialen Zustände, welche einerseits eine Kluft zwischen der Kunst und dem Volke gerissen, andererseits die Kunst zum bloſsen „Amusement" der Geldaristokratie herabgewürdigt hatten, während nur da eine wahre Kunst erblühen kann, wo sie ein Element des Volkslebens ist, ihren Stoff aus der Substanz des Volksbewuſstseins nimmt, dieses selbst gestaltet, klärt, erhebt. Sehnsüchtig schweiften seine Blicke nach Hellas. Dort ja hat es eine solche echte Kunst gegeben, die eine heiligende und reinigende Macht im Volke gewesen.

Zunächst, nachdem er seinem künstlerischen Schaffensdrang mit dem „Lohengrin" und seinem Humor in den „Meistersingern" genügt hatte, führten solche Reflexionen auf das „historisch-nationale" Drama zurück. Die Gestalt des Rotbart tauchte auf: damit hoffte er im Volke zu zünden, die Liebe und Begeisterung seiner Nation zu gewinnen. Aber bald empfand er, daſs der geschichtliche Stoff in seinem Vielerlei und seiner Vielschichtigkeit zur musikalischen Darstellung im wahren Sinne nicht passe und die Verfolgung des Planes ein Rückschritt wäre.

Auch ein Drama „Jesus von Nazareth" gab er wieder auf. Alle Erwägungen führten ihn immer wieder auf den Boden zurück, den er mit dem „Tannhäuser" und mit dem „Lohengrin" betreten hatte: die deutsche Sage. Sie schafft die Gestalten, welche nur das verdichtete Volksbewuſstsein darstellen. Diese Gestalten, in welche das Volk sein ureigenstes Empfinden hineingedichtet, sein Ringen, Unterliegen und Siegen hinein-

gelegt hat, lebendig vor dem Volke erstehen zu lassen und mit Hilfe der Musik dem Volke innerlich zu erschliefsen, das Volk in den heiligen Kreis seiner eigenen Ideale hineinzuführen und dadurch reinigend und erhebend auf sein Bewufstsein zu wirken, neues Brudergefühl und neue Hoffnung auf die eigene, schlummernde Kraft im Volke zu wecken, unbekümmert um das Geschrei der musikalischen Zunft, das schien eine hohe, eine begehrenswerte Aufgabe. Das aber konnte nur das musikalische Drama leisten. Denn wirkungslos, wie verschwommene Nebelbilder aus einer fremden Welt, ziehen die Sagengestalten an uns vorüber, wenn ihnen nicht die Musik unser eigenes Fleisch und Blut giebt, sie lebenswarm erfüllt und so unserem Gefühlsverständnisse erschliefst, dafs wir sie verstehen und mit ihnen kämpfen und leiden. Freilich mufs die Sage von allen Schichtenbildungen, die sich ihr angelagert und übergelagert haben, gereinigt und auf ihren rein menschlichen Gehalt zurückgeführt werden, damit eine einfach grofse, menschlich verständliche, aus einem Kern sich einheitlich entfaltende, musikalisch zu gestaltende Handlung erstehe. — Der grofsartigste und deutscheste Sagenkreis, der Himmel und Erde verbindet und am reinsten deutsches Wesen und Empfinden spiegelt, ist der Sagenkreis des Nibelungenmythus. Ihn ergriff Wagner mit Leidenschaft und verfolgte ihn, um den mythischen Kern zu gewinnen, durch alle Gestaltungen. So entstand sein „Ring des Nibelungen". In „Siegfried" sollte das deutsche Volk den jugendlich schönen idealen Typus seines eigenen Wesens erkennen.

„Damit hatte ich (1848) eine neue, die entscheidendste Periode meiner Entwickelung gewonnen. Das Ideal stand jetzt klar vor mir". Die Unmöglichkeit, dasselbe auf dem Boden der gegebenen Verhältnisse auszuführen, leuchtete ebenfalls ein. Das brachte Wagner, der nichts weniger war, als ein Politiker, in Verbitterung gegen die Gegenwart. Der Dresdener Aufstand kam; er schlofs sich der Bewegung an, sie für etwas ganz anderes haltend, als sie sich herausstellte.

Er floh in die Schweiz. Von dort kämpfte er mit der Feder für seine Werke und für das Recht seines Ideals („Kunst und Revolution", „Oper und Drama"), freilich zunächst ohne jede Aussicht auf Erfolg. Da erwuchs ihm in Franz Liszt ein begeisterter Freund. Von Weimar aus

drang das Verständnis für seine Richtung in immer weitere Kreise.

In tiefster Hoffnungslosigkeit weilte Wagner eben in Stuttgart, als ihn dort Ende April 1864, wie eine Wundermär, die Botschaft des hochherzigen Bayernkönigs Ludwigs II. ereilte, die ihn aus allen Sorgen rifs und sein Werk sicherte. Dieser berief den Verbannten, der 1859 noch „Tristan und Isolde" (aufgeführt 1865) geschaffen hatte, nach München, und hier kamen nun seine Werke in musterhafter Weise zur Anschauung. Von hier aus drangen sie überall hin und fanden immer mehr Verständnis und Liebe.

Das Jahr 1876 endlich brachte dem kühnen und unermüdlichen Meister die Erfüllung seiner heifsesten Wünsche. Das „Bühnenfestspiel": „Der Ring des Nibelungen" kam in dem eigens erbauten Wagnertheater zu Bayreuth zur denkbar vollendetsten Aufführung vor einem Publikum, das aus allen Gauen Deutschlands herbeigekommen war und zu dem neben dem königlichen Protektor Wagners auch das ehrwürdige Haupt der neugeeinten deutschen Nation gehörte. Die ersten Künstler Deutschlands wetteiferten in Hingebung und Begeisterung für das Werk: gröfsere äufsere Genugthuung hat nie ein Tonsetzer erfahren dürfen.

Auf das Bühnenfestspiel: „Der Ring des Nibelungen" folgte 1882 das „Bühnenweihfestspiel": „Parsifal", in welchem die Lösung des höchsten Problems, das den Menschengeist beschäftigt, zur Darstellung gebracht werden sollte, das Problem der Religion, der Erlösung. Die von Wagner in dieser Dichtung angestrebte Zurückführung des Christentums auf seine ursprüngliche Reinheit besteht in der Umdeutung der christlichen Lebensgedanken in modernen Pessimismus und Philanthropismus, in der Entfernung aller derjenigen Ideen aus dem Christentum, welche das Wesen und die Kraft des Christenglaubens bedingen. Aber eine hohe, ganz eigenartige religiöse Weihe, eine heilige Stimmung liegt über Text und Musik und hebt das Werk weit hinaus über Opern gewöhnlichen Schlages. Die Wirkung ist eine hinnehmende, ergreifende, erhebende, auch wenn man den Gedanken des Textes widerstrebt.

Noch sollte ein Drama „Buddha" folgen, aber der Tod nahm dem rastlosen Meister die Feder aus der Hand; er starb unerwartet schnell am 13. Februar 1883 in Venedig.

Fürstliche Ehren geleiteten die irdische Hülle über die Alpen nach Bayreuth, wo der Meister selbst sich im Garten der Villa Wahnfried die letzte Ruhestätte erwählt hatte.

Von der aufserordentlichen Bedeutung des Mannes, der mit kühner Energie und mit revolutionärem Eifer sein Ziel verfolgt hat, zeugt ebenso der leidenschaftliche Hafs seiner Gegner, wie die grofsartige Popularität seiner Werke, die für die Beurteilung des Künstlers um so schwerer ins Gewicht fällt, je weniger Einschmeichelndes die sie tragende Musik hat. Worauf beruht der Zauber, den diese Werke auf das deutsche Volk ausüben?

Das klare und hohe Ideal, das Wagner vorschwebt, ist das deutsche Nationaldrama, welches auf deutschem Boden dem deutschen Volke das sein könnte, was auf griechischem Boden die hellenische Tragödie für das griechische Volk gewesen war. In der Vereinigung aller Künste zur Verwirklichung dieses Ideals feiern alle den höchsten Triumph, denn die Aufgabe, welche das „Gesamtkunstwerk“ sich stellt, ist die denkbar gröfste: auf das Gesamtbewufstsein des Volkes bestimmend, erhebend und läuternd einzuwirken.

Weil aber die mächtigste und unmittelbarste Wirkung nicht dem überredenden Wort, nicht dem entzückenden Klang zukommt, sondern der lebensvollen Handlung, die sich vor uns entwickelt, so ist die Handlung, das Drama die Hauptsache.

Diese Handlung, die das Leben im Kern anfafst, — den Helden, in welchem das deutsche Volk sich selbst, sein Leiden und Ringen, sein innerstes Denken, Fühlen und Streben erkennen wird, zu schaffen, das ist die Aufgabe des wahren Volksdichters, der eben nicht für den Kenner und Rezensenten, nicht für die Litteraturgeschichte dichtet, sondern aus dem Vollen ins Volle, für die Nation und aus dem intensivsten Volksgefühl heraus. Dieser Dichter, das ist der Volksgeist selbst, der im Volkslied sich sein musikalisch-poetisches Kunstwerk geschaffen, und in der Sage die Gestalten der potenziertesten Volksdichtung geschaffen hat.

Der Textdichter im engeren Sinne gleicht in gewissem Sinne nur dem Regisseur, der die schon vorhandene Dichtung bühnengerecht macht und für die Darstellung einrichtet.

Die Handlung zur höchsten dramatischen Wahrheit und eindringlichsten Kraft zu steigern, das ist die Aufgabe der einzelnen Künste, welche das Drama konstituieren, und unter ihnen hat

die Musik vor allem die Aufgabe, mit einem Zauberschlag den Hörer ins romantische Reich der Dichtung zu entrücken; denn nur mit den Klängen wachsen die Menschlein, die auf der Bühne agieren, in die Heldengröfse der Sagenwelt. Das sanfte Melos, das um die Sinne schmeichelnd sich legt, vollendet die dramatische Täuschung. Hier hat die reine Musik, die romantischste der Künste, freies Spiel und reiche Gelegenheit, ihre volle Kraft zu entfalten (in dem Vorspiel und in den Zwischenspielen).

Ihre zweite Aufgabe ist, die Handlung, die Situation und den Dialog, Rede und Gegenrede, zu begleiten und zwar in innigster Anschmiegung an das Wort, im engsten Zusammenhang mit der Handlung und in genauester Übereinstimmung mit den handelnden Charakteren.

Da im Drama die Handlung und das Wort offenbar die Hauptsache ist, und eine wirkliche Einheit von Wort und Ton, Handlung und Musik nur dann möglich wird, wenn eines im anderen aufgeht, so setzt Wagner die Musik zum blofsen Mittel herab. In der Konsequenz des dramatischen Prinzips zerschlägt er — wohl gemerkt für das Drama und nur im Interesse desselben — die selbständig gegliederten organischen Musikformen und weist der Musik die Aufgabe zu, auf den Tonwellen das Wort in weitere Räume hinauszutragen, als es dem blofsen Sprachorgan möglich wäre, das die Handlung und die Rede beseelende Pathos voll und gewichtig auszudrücken und dadurch das „Gefühlsverständnis" dem Hörer unmittelbar zu vermitteln. Die Musik versetzt den Zuschauer sofort in die Stimmung und Gemütslage der handelnden Personen, accentuiert die Rede und verschärft den Ausdruck der Leidenschaft, welche die Worte trägt („gefühlvolle Rede", „Sprachmelodie" etc.).

Sowohl die Dichtung, als die sie tragende und interpretierende Musik bedarf in erster Linie einer grofsartigen Popularität, d. i. Klarheit und unmittelbaren Verständlichkeit.

Dichtung und Musik mufs auf alles verzichten, was nur dem Kenner der Litteraturgeschichte und dem an der Kunstmusik geübten Ohre verständlich ist, die Musik also auf die Feinheiten der Stimmenverflechtung, auf spezifisch musikalische Künsteleien und Reize. Wie die Dichtung in erster Linie nach Einfachheit, Kräftigkeit und Konzision des Ausdrucks, weniger nach Feinheit und Zierlichkeit streben mufs, so mufs auch die Musik

mit gröberen Strichen zeichnen, stärkere Farben auftragen, prägnanter Wendungen, leicht faſslicher, typischer Motive sich bedienen, um sofort auch das ungeübte Ohr erkennen zu lassen, was sie will. Der ganze Reichtum der von den älteren Romantikern und von den französischen Neuromantikern angesammelten Ausdrucksmittel, alle Errungenschaften der musikalischen Phraseologie, der Modulation, der harmonischen Kombination, der Rhythmik, der Orchestrierung, kommen hier zur vollen Entfaltung im Interesse der dramatischen Wirkung und des Ausdrucks. Aber während bei den Neuromantikern die Dichtung nur gleichsam die Tableaux schuf, auf welchen der musikalische Effekt sich als Selbstzweck entfalten konnte, und während bei ihnen die künstlerische Einheit fehlte, ist letztere hier durch die Dichtung hergestellt, und der Effekt, die musikalische Wirkung, zum bloſsen Mittel des Ausdrucks herabgesetzt.

Das „Drama“ gliedert sich nach Handlungen und Scenen, nicht nach Arien, Chören und Ensembles, denn die Handlung, die Rede bedingt die musikalische Form.

Das unbestrittene Verdienst Wagners ist es, die „Oper“ zum musikalischen Drama erhoben zu haben, dadurch, daſs er mit eiserner Konsequenz auf die Übereinstimmung der die Handlung konstituierenden Künste drang, und einen Stoff fordert, der die Darstellung durch die dramatische Handlung rechtfertigt, an sich selbst interessiert und nach der Musik verlangt, ohne sie gar nicht zu voller Darstellung kommen kann. Die Oper wird zu einem geschlossenen, einheitlichen Kunstwerke, das auf den ganzen Menschen hereindringt und nicht bloſs das musikalische Interesse fesselt. Wagner schlieſst sich damit an Gluck an. Der ausgesprochen deutsche Zug seines Schaffens, die Richtung auf ein nationales Kunstwerk verbindet ihn aufs engste mit Carl Maria von Weber. Sein Lebenswerk ist nicht nur die Verwirklichung des Ideals der Renaissance, sondern dessen Verdeutschung, d. h. die Verwirklichung jenes Ideales im Verständnis der deutschen Kunstauffassung, die Herstellung eines nach Wort und Musik, sowie nach Inhalt und Form deutschen Musikdramas.

Von Richard Wagners die Zeitgenossen hoch überragender Individualität sind die meisten dramatischen Musiker berührt.

Vor allem ist es die Forderung des engen Anschlusses der Musik an die Handlung und den Text, der kein Opern-

komponist, der ernst genommen werden will, sich mehr entziehen kann.

Wagners Einflufs ist somit auch da, wo man bezüglich des Stoffes zur grofsen historischen oder romantisch-historischen oder zur romantischen Oper zurückkehrt, in der innigeren Durchdringung von Dichtung und Musik überall zu erkennen. Selbst da, wo man die Wagner'sche Tonsprache als Wörter-Komposition verwirft und im musikalischen Drama von der Musik irgendwie architektonisch sich gliedernde Form verlangt, da fordert man von dieser doch, dafs sie sich mit gröfster Geschmeidigkeit dem Texte füge.

Insofern hat Wagner auf die Oper überhaupt reformierend, musikalisch und poetisch vertiefend eingewirkt. Dies lassen die Werke eines Reinecke (S. 537), Rheinberger (S. 538), Bernhard Scholz (S. 541) erkennen. Gemäfs der herkömmlichen Anschauung sehen sie in der Oper zwei Schwesterkünste mit gleicher Berechtigung sich vereinigen; sie fordern von der Tonkunst, dafs sie das ihr eigene Gestaltungsgesetz wahre, aber dafs sie sich doch dem Gange der Handlung und dem Inhalt der Rede streng unterordne. Die Vereinigung beider Prinzipien stellt an den Stoff, an die dramatische Konstruktion, an den Text besondere Forderungen. Es ist kein Zufall, dafs z. B. Scholz den Text seiner jüngsten Oper „Ingo“ sich selbst zurechtgemacht hat, wie es kein Zufall war, dafs Mendelssohn und Brahms keinen Operntext haben finden können, der sie befriedigt, und Schumann keinen, mit dem er Glück gehabt hätte.

Die Mehrzahl der Opernkomponisten der Gegenwart richtet sich daher unumwunden nicht blofs im Prinzip, sondern, namentlich die jüngeren, auch mehr oder weniger in der musikalischen Formsprache selbst, nach R. Wagners Vorbild.

So schon Peter Cornelius (S. 531) („Der Barbier von Bagdad“, „Der Cid“); Joachim Raff (S. 530); Smetana (S. 552); Rubinstein (S. 519) („Ferramors“, „Der Dämon“, „Die Makkabäer“, „Nero“, Kalaschnikow“, „Gorjuschka“); J. J. Abert („Astorga“, „König Enzio“, „Ekkehard“), G. Linder („Konradin von Hohenstaufen“), W. Weisheimer, geb. 1836 zu Osthofen („Theodor Körner“, „Meister Martin und seine Gesellen“); Karl Goldmark („Königin v. Saba“, „Merlin“, „Das Heimchen a. Herde“, „Die Kriegsgefangene“); X. Scharwenka („Mataswintha“), Max Zenger („Ruy Blas“, „Wieland der Schmied“), Eugen

d'Albert (S. 546), Klughardt (S. 542), Felix Weingartner („Sakuntala“, „Malawika“), Richard Straufs („Guntram“), Felix Mottl, geb. 29. August 1856 in Unter-St. Veit bei Wien („Agnes Bernauer“), Perfall, geb. 26. April 1854 zu Wien („Sakuntala“), Edmund Kretschmer, geb. 31. August 1830 zu Ostritz („Die Folkunger“, „Heinrich der Löwe“, „Der Flüchtling“, „Schön Rohtraut“), Adolf Wallnöfer (geb. 26. April 1854 zu Wien, neben Chorwerken die Oper „Eddystone“), Ferdinand Langer, geb. 21. Januar 1839 zu Leimen (Baden) („Der Pfeifer von Hardt“), Arnold Mendelssohn (S. 545), Willem de Haan, Ignaz Brüll, geboren 7. November 1846 zu Profsnitz in Mähren („Die Bettler von Samarkand“, „Der Landfriede“, „Bianca“, „Königin Mariette“), Cyrill Kistler, geb. 12. März 1848 zu Grofs-Aitingen („Kunihild“), Hermann Zumpe, geb. 9. April 1850 zu Taubenheim (Oberlausitz) („Anahra“ Märchenoper), „Die verwunschene Prinzessin“ u. a.), Otto Neitzel, geb. 6. Juli 1852 („Dido“, „Der alte Dessauer“), Ludwig Thuille, München (Oper „Theuerdank“, das Singspiel: „Lobetanz“), Max Schillings („Ingwelde“), Philipp Rüfer („Merlin“), Wilhelm Kienzle („Evangelimann“, „Gudrun“), Metzdorff (S. 542), Moskowsky („Boabdil“), H. Pfitzner („Der arme Heinrich“) u. a.

Speziell auf das Gebiet des Märchens, das schon Reinecke („Glückskind und Pechvogel“), Brüll („Das steinerne Herz“), Krug-Waldsee („Heinzelmännchen“), d'Albert („Rubin“), Curti (Lili-Tse) u. a. beschritten haben, hat die Grundsätze und den ganzen Reichtum, die ganze Farbenfülle Wagners mit feinem Geschick und seltenem Erfolge Engelbert Humperdinck, geb. den 1. September 1854 zu Siegburg a. Rh., angewendet („Hänsel und Gretel“, „Die Königskinder“; Chorballaden: „Das Glück von Edenhall“, „Die Wallfahrt nach Kevlaer“). Eine besondere Stellung unter den Opernkomponisten nimmt August Bungert, geb. 14. März 1846 zu Mühlheim a. R., ein, der in seiner „Homerischen Welt“, die auf sechs Abende berechnet ist, Wagners „Ring“ an Umfang bedeutend übertrifft. Vorerst stehen der Aufführung des Gesamtwerkes grosse Schwierigkeiten entgegen, die nach dem Bau eines Festspielhauses zu Godesberg schwinden sollen. —

Wagners Einflufs reicht über die Grenzen Deutschlands hinaus. In Italien hat sich ihm Verdi (s. S. 549) nicht

entzogen, Arrigo Boito (S. 549) willig gebeugt, während bei Pietro Mascagni, geb. 7. Dezember 1863 zu Livorno („Cavalleria rusticana") und Ruggiero Leoncavallo, geb. 8. März 1858 zu Neapel („Paggliacci"), Puccini („La Bohême") trotz manches Schönen und Feinen, das sie im einzelnen bieten, der Realismus und die Leidenschaftlichkeit der Tonsprache fast schon ans Mafslose und Brutale streift.

In Frankreich, wo das Verlangen nach strenger Unterordnung der Musik unter den dramatischen Zweck nichts neues ist, hat dieser Gedanke Wagners einen empfänglichen Boden gefunden. Mit Bizet (S. 565) haben sich die meisten Dramatiker, wie Saint-Saëns, Massenet, Chabrier, Franck, d'Indy u. a. (s. S. 548), Wagners Grundsätze zu Nutzen gemacht. Neuerdings hat sich selbst seine Tonsprache Bahn gebrochen, obschon sie aus dem Geiste der deutschen Sprache hervorgewachsen ist und sich von ihr nicht trennen läfst, ohne dafs ihr Zauber verloren geht.

Selbst auf die heitere Oper hat Wagners Musik Einflufs geübt. Doch wird fast überall empfunden, dafs die komische Oper einen leichteren und flüssigeren Styl erfordert, wie dies Zumpe in seinen „Farinelli" andeutet. Sie erfuhr wertvolle Bereicherung durch Otto Nicolai, geb. 9. Juni 1810 zu Königsberg, † 11. Mai 1849 zu Berlin („Die lustigen Weiber von Windsor"), Vinzenz Lachner (S' letzte Fensterl'n), Franz von Suppé geb. 18. April 1820 („Dichter und Bauer", „Flotte Bursche"), Ignaz Brüll („Das goldene Kreuz"), Heinrich Hofmann („Ännchen von Tharau"), Hermann Götz, geb. 7. Dezember 1840 zu Königsberg i. Pr., † 3. Dezember 1876 zu Hottingen bei Zürich („Der Widerspenstigen Zähmung"), Bungert („Die Studenten von Salamanca"), Krug-Waldsee („Der Procurator von San Juan"), G. Schmidt („Kaiser Konrad vor Weinsberg"), Hummel („Ein treuer Schelm"), Rezniceck („Donna Diana"), H. Zöllner („Das hölzerne Schwert") u. v. a. Neben der komischen Oper hat noch immer Raum die burleske Oper und Operette, wie sie ihren genialsten, freilich auch ungezogensten Vertreter in Jean Jacques Offenbach gefunden hat (geb. 1819 in Köln, † 1880 in Paris). Neuere Vertreter derselben sind Döbber („Dolcetta), Meyer-Helmund („Prischka"); zugkräftige Operetten lieferten J. Straufs, Millöcker, Weinzierl, Zeller u. a. m.

Zweiter Abschnitt.

Oratorium, Kantate, Kirchengesang.[1])

1. Auf dem Gebiete des Oratoriums behauptete vor Mendelssohn den ersten Platz der als Komponist wie als Lehrer gleich bedeutende, in der Tradition der Klassiker wurzelnde Johann Christian Friedrich Schneider, geb. 3. Januar 1786 zu Altwaltersdorf bei Zittau. Er besuchte die Universität Leipzig, wurde 1807 Organist an der Paulinerkirche, 1810 Kapellmeister bei einer Operntruppe (Sekonda), 1813 Organist an der Thomaskirche zu Leipzig, 1817 Kapellmeister am Stadttheater daselbst, 1821 Hofkapellmeister in Dessau, wo er das musikalische Leben bedeutend zu heben verstand, und starb am 23. Nov. 1853 in Dessau („Das Weltgericht", „Die Sündflut", „Das verlorene Paradies", „Pharao", „Christus das Kind", „Christus der Meister", „Gideon", „Gethsemane und Golgatha", „Absalom"; aufserdem 4 nicht gedruckte Oratorien, 14 Messen, 7 Opern, eine grofse Zahl tüchtiger Kirchenkompositionen u. s. f.). Seine Musik ist gediegen, wenn sie auch nicht den Stempel der Genialität trägt. Gleichfalls in der Haydn-Mozart'schen Epoche wurzelt der poesievolle Balladensänger Karl Löwe[2]) mit seinen zahlreichen, heute noch höchst wirksamen und ansprechenden Oratorien, geb. 30. November 1796 zu Löbejün bei Cöthen, seit 1821 städtischer Musikdirektor in Stettin, † 20. April 1869 in Kiel. Die bedeutendsten seiner Oratorien sind: „Die Festzeiten". „Die Zerstörung Jerusalems", „Das Sühnopfer des neuen Bundes", „Die Siebenschläfer", „Johannes Hufs", „Die eherne Schlange", „Die Apostel in Philippi", „Johannes der Täufer", „Die Auferweckung des Lazarus", „Gutenberg", „Palestrina" u. a. Während weder seine Opern, noch seine Sinfonien sich Geltung verschaffen konnten, nimmt er auf dem Gebiete des Oratoriums eine ehrenvolle Stellung ein: seine Musik zeichnet sich durch edle Einfachheit und Fafslichkeit, Anmut und Sinnigkeit aus. Die von ihm versuchte Form des Vokal-Oratoriums fand keinen Eingang; der

[1]) Vgl. die Schriften von O. Wangemann, F. M. Böhme S. 9.

[2]) O. Wellmer, *Karl Löwe. Ein deutscher Tonmeister.* Leipzig 1887. — M. Kunze, *Karl Löwe, eine ästhetische Beurteilung.* Leipzig 1885 (S. m. V. No. 58).

reine Chorklang, so wohlthuend er in der Kirche, innerhalb des Gottesdienstes, wirkt, bietet der episch-dramatischen Musik zu wenig Abwechselung in der Klangfarbe, das Ganze wird zu eintönig und zu einförmig; der Versuch beruht auf der Verwechselung oder Vermischung von Oratorien- und Kirchenstyl. Auch Peter von Winter („Die Auferstehung", „Der sterbende Jesus", „Die Propheten"); Bernhard Klein, geb. zu Köln 6. März 1793, † zu Berlin 9. Sept. 1832 („David", „Jephta", „Hiob") und Franz Lachner („Moses", „Die vier Menschenalter") folgen dem klassischen Ideal, freilich mit voller Freiheit, so dafs sie keineswegs den Reichtum neuer Ausdrucksmittel, wo es gilt, verschmähen.

Von durchschlagender Wirkung und ebendamit von epochemachender Bedeutung für die Entwickelung des Oratoriums waren Mendelssohns „Paulus" und „Elias". Mendelssohn ging über die Klassiker im engeren Sinne auf den ehrwürdigen Johann Sebastian Bach zurück, welcher für ihn das Ideal eines kirchlichen Tonmeisters war; aber er suchte die alten Formen desselben durch den Reiz der Anmut zu verjüngen und im Geiste der modernen Zeit umzubilden, um sie dem Verständnis der Zeit näher zu bringen. Die von ihm gegebenen Muster wurden die Vorbilder für eine Reihe trefflicher Komponisten, welche nun, wie er, die Kunst der Polyphonie mit der Grazie moderner Melodik zu verbinden suchten und ebenso nach Wahrheit, wie nach Klarheit des musikalischen Ausdrucks, ebenso nach ernster, würdiger, als Ort der Aufführung die Kirche, wenn nicht voraussetzender, so doch rechtfertigender Haltung, wie nach Fafslichkeit der musikalischen Interpretation strebten. So Hiller („Zerstörung Jerusalems", „Saul", „Israels Siegesgesang", „Rebekka"); Eckert („Judith", „Ruth"); Marx, geb. 1799 zu Halle, † 17. Mai 1866 in Berlin, der Freund und Lehrer Mendelssohns („Moses", „Johannes der Täufer"); Rheinberger („Christophorus); Reinthaler („Jephta und seine Tochter"); Martin Blumner, geb. 21. November 1827 zu Fürstenberg in Mecklenburg, Dirigent der Singakademie zu Berlin seit 1853 („Abraham", „Der Fall Jerusalems"); Reinecke („Belsazar"); Theodor Weinlig (S. 565) („Versöhnungstod Jesu"); Sir Michele Costa, geb. 4. Februar 1806 in Neapel, † 29. April 1884 zu Brighton („Eli"), Samuel de Lange, geb. 22. Februar 1840 zu Rotterdam („Moses") u. a. m.

Andere gingen unmittelbar auf den alten Bach zurück und legten ein Hauptgewicht bei der Komposition des Oratoriums auf kunstvollen, polyphonen Bau und harmonische Begründung, wodurch das Oratorium kirchlich stylisiert wird, aber die Melodie zuweilen etwas zu kurz kommt, so: Friedrich Kiel („Christus", „Requiem I. u. II." „Missa solemnis") und Ludwig Meinardus („Gideon", „Salomo", „Simon Petrus", „Luther in Worms").

Noch andere wie Eduard Grell, geb. 6. November 1800 zu Berlin, Lehrer an der Kompositionsschule der Akademie der Künste, † 10. August 1886 zu Steglitz bei Berlin, blickten im Schaffen auf Palestrina und Lassus zurück („Israeliten in der Wüste").

Für die eigentlichen Romantiker tritt die Rücksicht auf den kirchlichen Styl hinter dem Prinzip des Ausdruckes zurück.

Schon Spohr hatte sich nicht mehr damit begnügt, die grofsen Stimmungen, in welchen die am Geiste vorübergeführte Handlung sich konzentriert und ausklingt, in ein, wenn auch dramatisch belebtes, so doch einheitlich zusammengefafstes, musikalisch ausgerundetes Tonbild zu fassen, sondern in seinen Oratorien („Die letzten Dinge", „Der Fall Babylons" s. o.) den einzelnen Wendungen des Textes sorgfältig zu folgen gesucht und das Hauptgewicht auf den möglichst treuen und packenden Ausdruck des Einzelnen gelegt. An die Stelle des plastischen Oratorienstyls tritt der deklamatorische Styl, das Epos wird zur dramatischen Scene, zum dramatisierten Tongemälde, das zwar durch seine geistvolle Zeichnung und innig warme Farbengebung anzieht und fesselt, je nachdem überrascht und entzückt, dem aber die Mächtigkeit der Gestaltung, die Einheitlichkeit und Geschlossenheit und damit die Gewalt und Grofsartigkeit des Eindrucks abgeht, die uns in einem „Elias" gefangen nehmen. Durch die allzusehr auf die Worte eingehende Deklamation kommt eine gewisse Unruhe in das Ganze, die beim Oratorium um so peinlicher berührt, als die häufigen Klangwechsel u. a. sich nicht, wie das bei der Oper der Fall ist, durch die scenische Darstellung erklären, und dem Ohre nicht das Auge zu Hilfe kommt. Das Oratorium nähert sich der Oper, der Oratorienstyl, der eine gewisse monumentale Plastik fordert, sich zum Opernstyl also etwa verhält, wie Freskomalerei zur gewöhnlichen Malerei, dem des Musikdramas. Ein glänzendes Beispiel dafür ist Tinels „Franziscus". Dessen eingedenk, dafs der Name Oratorium für diese Art von Tongemälde

oder musikalischer Deklamation ohne Scene nicht recht pafst, nennt daher Richard Wagner sein „Liebesmahl der Apostel“ mit Recht eine „biblische Scene“, Saint-Saëns sein Oratorium „Le déluge“ ein „poëme biblique“, Massenet seine „Jungfrau“ eine „biblische Legende in 4 Scenen“, seine „Maria Magdalena“ ein „biblisches Drama in 4 Akten“, seine „Eva“ ein „Mysterium in 3 Abteilungen“. Anton Rubinstein zieht die richtige Konsequenz, das in solcher Weise umgeprägte Oratorium geradezu wieder auf dieBühne zurückzuführen (siehe S. 519). Bezeichnend ist sein biblisches Bühnenspiel „Sulamith“.

Franz Liszt dagegen („Heilige Elisabeth“) sucht in seinem „Christus“ das Oratorium der Kirche wieder zu nähern durch Anschlufs an den liturgischen Vortrag, beziehungsweise an den liturgischen Gesang der katholischen Kirche. Brahms vereinigt in seinem „Deutschen Requiem“, diesem grofsartigen Denkmal religiöser Begeisterung, den erhabenen Ernst der Gesamthaltung und Gesamtstimmung, wie er sich aus der Majestät und der sonoren Kraft des reinen Schriftwortes ergiebt, mit der Mannigfaltigkeit moderner Ausdrucksmittel und Gestaltungsformen. Letztere dienen, wie bei Spohr, dem Ausdruck des Wortes, aber die Musik bescheidet sich, das Wort zu beseelen: nie gerät sie in gegenständliche Schilderung. So steht Brahms auch im Oratorium zwischen den auf Bach fufsenden und den von der Romantik herkommenden Meistern des Oratoriums. Das „Deutsche Requiem“ ist ähnlich, wie Bachs Kirchenmusik, musikalische Verkündigung des Evangeliums, des schlichten Gotteswortes. Seine Heimat ist daher das Gotteshaus, aber die Kunst ist hier selbst Gottesdienst, sie ist die Predigerin, der die Gemeinde lauscht. Ähnlich ist es mit den Oratorien, die nach der Kirche zurückstreben. Fühlung mit dem Gottesdienste suchen geradezu die von Friedrich Zimmer angeregten „Kirchenoratorien“, die Heinrich Schütz zum Vorbild nehmen, so „Emmaus“ von L. Meinardus, Albert Beckers „Selig aus Gnade“, Hermann Franckes „Isaaks Opferung“, Constantin Berneckers „Christus der ist mein Leben“, Schwalms „Jüngling zu Nain“, indem sie sich auf die Begleitung der Orgel beschränken und die Gemeinde zur Mitwirkung heranziehen. Bedeutsam ist der Versuch von Heinrich von Herzogenberg, der in seinen „Kirchen-Oratorien“ („Die Geburt Christi“, „Passions-Oratorium“) zum Aufbau des

Kunstwerkes Schriftwort, Kirchenlied und geistliches Volkslied verwendet, zur musikalischen Ausführung nicht nur den mit dem Charisma der Kunst begabten Teil der Gemeinde, den geschulten Sängerchor und Schülerchor, die Solisten und die zur Verfügung stehenden Begleit-Instrumente, sondern auch die Gemeinde selbst mit der Orgel heranzieht und so das Ganze aus einer Aufführung zu einer künstlerischen Hochfeier umprägt, zu einem Gottesdienste, in welchem sich die Gemeinde die Gottesthat mit Hilfe der Tonkunst, aber mitfeiernd und mithandelnd in allen ihren Bestandteilen, vergegenwärtigt.

2. In der Zurückführung des Oratoriums, bezw. der Kantate in den Gottesdienst ist eine der vielen Wirkungen zu erkennen, die von den wieder zum Leben erweckten Meistern des Protestantismus ausgegangen sind, einem Heinrich Schütz, Händel, J. S. Bach. Die Empfindung davon, was sich an Oratorium, Kantate, kirchlichem Chor- und Gemeindegesang nicht mit dem gottesdienstlichen Zwecke verträgt, ist die Frucht des geschärften kirchlichen Stylgefühls der letzten Jahre. Diese Schärfung des Stylgefühls aber ist die Folge nicht blofs der Vertrautheit mit den Alten, sondern auch der zum Teil naiven, zum Teil bewufsten und absichtlichen, meist aber kritiklosen und gedankenlosen Übertragung des Konzerts- und Opernstyls auf die Kirchenmusik und der dadurch herbeigeführten „Verweltlichung" derselben. Denn nirgends berührt die Styl-Vermischung empfindlicher, als bei der Kirchenmusik. Diese ist für den Gottesdienst bestimmt und hat sich deshalb in Haltung und Charakter dem Ganzen der gottesdienstlichen Handlung harmonisch einzufügen, dem Zwecke des Gottesdienstes unterzuordnen. Es will schon nicht zur Aufgabe der Kultus-Musik stimmen, wenn der Komponist in der Kirche konzertiert oder an die Stelle des streng kirchlichen Styles den oratorischen treten läfst. Vollends verletzend wirkt es, wenn die Musik mit allen Gewalten und Farben des Musikdramas auf den Andächtigen eindringen will. Sie wird in diesem Fall seine Sinne erregen, auch vielleicht die musikalische Phantasie und Urteilskraft lebhaft beschäftigen, aber die Andacht stören und von dem Zwecke des Gottesdienstes, der Erbauung, ablenken. Dennoch hat auch die Messe und das Requiem es sich gefallen lassen müssen, dramatisch behandelt zu werden.

Mit besonderer Hochachtung verdienen darum die Ton-

meister genannt zu werden, welche die Tonkunst wirklich in den Dienst der Kirche gestellt und in der Wahl der Ausdrucksmittel, wie der Tonformen sich strenge an die Forderungen des Kirchenstyls gehalten haben, eingedenk des Wortes und die Wahrheit desselben durch ihre Werke bestätigend, dafs erst in der Beschränkung sich der Meister zeigt.

Auf diesem Felde ist neben Mendelssohn als der erste und einflufsreichste Meister Moritz Hauptmann hervorzuheben, geb. zu Dresden 13. Oktober 1792, Schüler Spohrs, Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, † 3. Januar 1868. Ein Mann von umfassendem, tiefgründendem Wissen („Die Natur der Harmonik und Metrik", Leipzig 1853) und von offenem, klarem Verständnis für das Eigentümliche und Wesentliche jeder Stylart, hat er zwar auf allen Gebieten der Musik Bedeutendes geleistet (Oper „Mathilde", Lieder etc.), aber insbesondere auf dem der Kirchenmusik (Zwei Messen, Motetten u. s. f.) Muster aufgestellt, die aufs glücklichste die Klippen des puritanischen Archaismus, der nur das Alte für kirchlich hält, und der modernen Stylmengerei vermeiden. Mit den Errungenschaften der modernen Musik wohl vertraut und über alle Mittel weise verfügend, wufste er dem polyphonen Satze Anmut einzuhauchen und die Forderungen des Kirchenstyls mit den modernen Fortschritten der Tonkunst zu versöhnen.

Mit Auszeichnung sind als Kirchenmusiker, die bemüht sind, im Geiste der Kirche zu komponieren, auf protestantischer Seite anzuführen: Bernhard Klein, Eduard Grell, Meinardus, Heinrich Bellermann, geb. 10. März 1832, Ernst Friedrich Richter, geb. 24. Oktober 1808 zu Grofs-Schönau, † 9. April 1879 zu Leipzig, Faifst, Kiel, August Gottfried Ritter, geb. 25. August 1811 zu Erfurt, † 26. August 1885 zu Magdeburg, Hans Michel Schletterer, geb. 22. Mai 1824 in Ansbach, † 4. Juni 1893 in Augsburg, Reinthaler, Albert Becker, Wüllner, Rheinberger, Dräseke, Friedrich Brenner, geb. 1815, J. Chr. Weeber, geb. 1808, † 1877 in Nürtingen, Gustav Schreck, geb. 1849, Friedrich Riegel, Johann Georg Herzog, Friedrich Mergner, Seyerlen, Vierling, Reinhold Succo, geb. 29. Mai 1837 zu Görlitz, † 29. November 1897 zu Breslau, Theodor Krause, Christian Fink, Johann Heinrich Lützel, Carl Braun, geb. 1828, † 1898 in Biberach, Julius Abel, — auf katholischer Seite

unter den älteren der biedere J. C. Aiblinger, geb. 1779, † 1867, der übrigens evangelische, aber mit Vorliebe für die katholische Kirche komponierende C. L. Drobisch, geboren 24. Dezember 1803 zu Leipzig, † 20. August 1854 zu Augsburg, Kaspar Ett, geb. 1788 zu Erling in Bayern, † 1847 in München, der sich um die Wiederbelebung der klassischen katholischen Kirchenmusik sehr verdient gemacht hat. Aufserdem sind hervorzuheben: G. W. Birkler, geb. 1820, † 1877, Dominik Mettenleiter, geb. 1822, † 1868 und sein älterer Bruder Johann Georg Mettenleiter, geb. 1812, † 1858, Franz Witt, geb. 9. Febr. 1834 zu Walderberg, der Gründer des deutschen Cäcilienvereins, † 2. Dez. 1888 zu Schatzhofen bei Landshut, Kaim, Karl Greith, geb. 1828, Stehle, geb. 1839, u. a. m.

Wohl gehen, wie die Werke dieser Komponisten zeigen, die Ansichten darüber noch weit auseinander, was der Kirchenstyl von der Musik fordere, ob und wie weit die moderne Musik sich mit den Anforderungen der Kirche versöhnen könnte. Aber der Anfang zur Klärung und Verständigung ist gemacht. Die Bestrebungen, welche auf die Hebung der Kirchenmusik, die Klärung und Reinigung des Kirchenstyls gerichtet sind, führten zur Begründung des Cäcilienvereins auf katholischer Seite, auf evangelischer zur Gründung der evangelischen Kirchengesang-Vereine (für Württemberg 1878, Hessen 1879, Baden und Pfalz 1880 u. a. m.), welche sich 1883 zum „Deutsch-evangelischen Kirchengesang-Verein“ verbunden und nunmehr fast alle Gebiete des deutschen Reiches erobert haben.

Der praktischen Organisation geht voraus und mufs zur Seite gehen die ernste, theoretische Forschung und Belehrung (Franz von Commer, Karl Proske, Ludwig Schöberlein; Organe: „Fliegende Blätter für Kirchenmusik“, „Musica sacra“, „Siona“, „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“, „Correspondenzblatt des ev. Kirchengesang-Vereins“ u. a.), sowie das anregende Vorbild, welches von einzelnen Musterinstituten (Domchor in Berlin, Thomanerchor in Leipzig, Soloquartett für Kirchengesang daselbst), sowie von Vereinen für klassische Kirchenmusik, von Knabenchören, wie dem in Salzungen, Gesangschulen, wie der in Regensburg, gegeben wird.

Das neuerwachte Interesse für die Kirchenmusik wendete sich naturgemäfs auch dem Kirchenliede zu; die Hebung des sehr darniederliegenden Gemeindegesangs wurde von den Kirchen-

musik-Vereinen als eine ihrer wesentlichsten Aufgaben betrachtet. Ihren Bestrebungen kam die Stimmung der Zeit entgegen. Denn die grofse Erhebung von 1813 und 1815 hatte nicht blofs neues nationales Leben gebracht, sondern auch das religiöse Leben neu geweckt. Mit warmem Interesse wandte sich, evangelischerseits besonders aus Anlafs des Reformationsjubiläums 1817, das Volk wieder der Kirche zu, und diese selbst erinnerte sich, wie Kirchentag und innere Mission beweisen, wieder ihres idealen praktischen Berufs, den sie in den Jahrhunderten des theologischen Gezänkes so vielfach vergessen hatte.

Mit der neuerwachenden religiösen Dichtung (Albert Knapp, Spitta, Puchta, Karl Gerok, Julius Sturm) sprangen auch neue Melodien auf, die teilweise schon jetzt Kirchenweisen geworden sind: so von Silcher („Urquell aller Seligkeiten“, „Womit soll ich dich wohl loben“ [2. Melodie], „Preis dem Todesüberwinder“, „Mein Gott, zu dem ich weinend flehe“, „Mit welcher Zunge, welchem Herzen“, „Ja, Tag des Herrn, du sollst mir heilig“, „Weil ich Jesu Schäflein bin“); von Heinrich Carl Breidenstein, † Universitäts-Musikdirektor in Bonn („Wenn ich ihn nur habe“); Bernhard Klein („Löwen, lafst euch wiederfinden“); von A. P. Bertsch, 1758—1820 („Gott, mein Gott, dir will ich singen“); von Conrad Kocher, geb. 1786, † 1872 („Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du“, „Der Herr ist gut, in dessen Dienst wir steh'n“, „Werde Licht, du Volk der Heiden“, „Treuer Heiland, wir sind hier“, „Aller Gläub'gen Sammelplatz“, „Nicht eine Welt“); von Joh. Georg Frech, 1790—1864 („Kehre wieder“, „Wohlauf, mein Herz, verlafs die Welt“); von Joh. Valentin Strebel, geb. 1801, † 1883 („Such' wer da will“); von Immanuel Faifst („Mag auch die Liebe weinen“); von A. Mendelssohn („Dein König kommt in niedern Hüllen“) u. s. f. Theoretisch und praktisch wurde an der Verbesserung, beziehungsweise Wiederherstellung des kirchlichen Volksgesanges gearbeitet, und es haben sich auf diesem Gebiete Männer, die im Geiste und Sinn eines von Winterfeld gearbeitet haben und noch arbeiten, wie auf evangelischer Seite von Tucher, † 1877, Emil Koch, Franz Magnus Böhme (geb. 1827, † 1898), Friedrich Riegel (München), Brenner (Dorpat) und vor allen Johannes Zahn, geb. 1. Aug. 1817, † 17. Febr. 1895, grofse und bleibende Verdienste erworben.

3. Das Oratorium wird nach zwei Richtungen auseinander-

gehen. Kehrt es auf der einen Seite als Kirchenoratorium zur Kirchen-Kantate zurück, so wird es auf der anderen sich der Konzertkantate nähern, beziehungsweise von dieser nur noch dem Umfange nach unterscheiden.

Auch auf die Konzertkantate (das dramatisch-lyrische Chorwerk) hat Mendelssohns Vorbild bestimmend eingewirkt. Die „Walpurgisnacht", gleich ausgezeichnet durch poetischen Schwung und dramatische Bewegtheit, wie durch Anmut und lichte Klarheit der Musik, wurde der Typus für eine Reihe ähnlicher Werke.

Robert Schumann stellte der „Walpurgisnacht" in „Das Paradies und die Peri" ein ebenbürtiges Werk zur Seite und schuf überhaupt eine Reihe von Kantaten und kleineren epischen Chorwerken („Der Rose Pilgerfahrt", „Manfred", „Der Königssohn", „Das Glück von Edenhall", „Vom Pagen und der Königstochter" u. a.). Besonders thätig erwies sich auf diesem Gebiete N. W. Gade („Comala", „Erlkönigs Tochter", „Frühlingsphantasie", „Die Kreuzfahrer" u. a.). Hillers Idyll: „Rebekka" und seine „Christnacht" wäre hier gleichfalls einzureihen, ferner Bruchs „Flucht der hl. Familie", „Scenen aus der Frithjof-Sage", „Schön Ellen", „Achilleus", „Odysseus", „Das Lied von der Glocke"; Wilh. Speidels „König Helge"; Vierlings „Raub der Sabinerinnen", „Alarich", „Hero und Leander"; Seifriz' „Ariadne auf Naxos"; Eduard Hille's „Die Weiber von Weinsberg", Krug-Waldsee's „Harald", „König Rother", „Geiger von Gmünd" Scholz „Das Lied von der Glocke" und viele andere.

Die Konzertkantate wird nie in der Weise volkstümlich werden, wie das Oratorium. Sie setzt die Bekanntschaft mit dem Stoffe voraus, sie wendet sich ebendamit zu ausschliefslich an die „Gebildeten", und die grofse Menge des Volkes ist davon ausgeschlossen. Denn wenn es auch immerhin die allgemein menschliche Seite des Stoffes ist, welche den Tondichter zum Schaffen anregt, und welche er zu gestalten strebt, so ist das allgemein menschliche in dieser speziellen Form und Gestalt doch nur dem litterarisch Gebildeten vertraut und verständlich. Die Gestalten der heiligen Schrift aber sind dem ganzen Volke von Jugend auf bekannt; das sind Typen und Gestalten, zu deren Verständnis der Laie nicht erst nach einem Textbuch oder einer litterarischen Einleitung greifen mufs. Das biblische Oratorium wendet sich an das grofse Volk selbst und setzt nur einen gewissen Grad von Herzensbildung voraus, um, wenn auch

nicht musikalisch durchweg verstanden, so doch künstlerisch genossen zu werden. Dies ist wohl der Grund, warum die nicht biblischen Oratorien der Neuzeit mehr oder weniger Kabinetsstücke geblieben sind, an denen die Kenner sich erfreuen, während die grofsartige Popularität auf Händel und Mendelssohn (Spohrs „Letzte Dinge“ bilden eine Ausnahme) beschränkt geblieben ist.

Hierzu kommt noch das weitere Moment, dafs die Musik bei dem weltlich-romantischen Oratorium mit dem speciellen Kolorit, der detaillierten Lokal- und Personen-Charakteristik, wie sie der Stoff fordert, zu viel zu thun hat, so dafs darüber jene plastische Durchsichtigkeit und Fafslichkeit, welche dem biblischen Oratorium Händels und Mendelssohns eignet, verloren geht und die Musik zu schwer und konzertmäfsig wird. Der biblische Stoff verlangt nur im allgemeinen ernste Haltung und gebundenen Styl: im übrigen ist der musikalischen Charakteristik freier Raum gelassen, die, weil sie hier nur das rein menschliche der Situation zum Gegenstand hat, mit voller Kraft und, ausschliefslich auf eines gerichtet, mit voller Wirkung sich entfalten kann.

Dritter Abschnitt.

Das Lied.[1])

Zu ungeahnter Bedeutung kommt in Deutschland das Lied. Es gelangt im 19. Jahrhundert zu klassischer Vollendung und wird zu einer sozialen Macht.

Der deutsche Volksgesang war unter den Bedrängnissen des 17. Jahrhunderts nahezu verstummt. Das Volkslied war dem italienischen Madrigal, die kraftvolle Melodie des Volksliedes der aus dem Madrigal hervorgegangenen Arie gewichen.

---

1) Vergl. K. E. Schneider, *Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung.* Leipzig 1863—67, 3 Bde. — O. Lindner, *Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert.* Herausgegeben von L. Erk. Leipzig 1871. — A. Reissmann, *Die Geschichte des deutschen Liedes.* Berlin 1874 (früher: *Das deutsche Lied in seiner historischen Entwickelung.* Cassel 1861). — E. Schuré, *Histoire du Lied ou la chanson populaire en Allemagne.* Paris 1876. — O. Elben, *Der volkstümliche deutsche Männergesang.* 2. A. Tübingen 1887. — B. Widmann, *Geschichtsbild des deutschen Volksliedes in Wort und Weise.* Leipzig 1890. — B. Seyfert, *Das musikalisch-volkstümliche Lied von 1770—1800.* V. Schr. f. M. W. X 35 ff. S. 234 ff. — W. H. Riehl, *Freie Vorträge.* Stuttgart 1873 S. 197.

Diese bildete das Modell, nach welchem sich auch diejenigen Kompositionen richteten, die dem Bedürfnisse sangesfroher Dilettantenkreise dienen wollten, und dies um so mehr, je ausschliefslicher an die Stelle des mehrstimmigen Liedes das einstimmige Lied mit Begleitung, sei es als Solo-, sei es als Rundgesang, rückte.

Die Regungen des nationalen Selbstgefühls, welche am Ausgang des 17. Jahrhunderts zur Begründung der deutschen Oper in Hamburg geführt hatten (s. S. 342), übten auf das Lied um so weniger Einflufs aus, als ja jene Bestrebungen mit dem vollständigen Siege der italienischen Oper endigten. Das Vorbild der italienischen Arie, später dasjenige des französischen Strophenliedes (couplet), blieb vorerst mafsgebend und gab sich in Flexionen und Verzierungen der Melodie zu erkennen, die den unverdorbenen Tonsinn der Deutschen durchaus fremd anmuten mufsten. Diesen Eindruck gewährt die „Singende Muse an der Pleifse", eine Liedersammlung, die „Sperontes" oder mit seinem eigentlichen Namen Johann Sigismund Scholze, geb. um 1705 zu Lobendau bei Liegnitz, herausgab.[1]) Auch was Johann Friedrich Gräfe, geb. um 1711 zu Braunschweig, † 7. Februar 1787 daselbst (Sammlungen von Oden mit Melodien.[2]) Halle I. 1737. II. 1739. III. 1741. IV. 1743; Oden und Lieder des Herrn von Hagedorn mit Melodien I. 1767. II. 1768), Johann Gottlieb Görner, Musikdirektor (Sammlung neuer Oden und Lieder. Hamburg I. 1742. II. 1744. III. 1752), an eigenen Liederkompositionen gaben, verrät das fremdländische Vorbild in steifen Tongängen und Manieren, denen man anfühlt, dafs sie abgelernt sind. Schüchtern erst wagt sich das eigentümlich Deutsche, die natürliche, vom Herzen kommende, knappe und unverbrämte Lied-Melodie hervor, wie in Görners schönem „Uns lockt die Morgenröte". Man strebte wohl gröfsere Einfachheit an im Interesse des Bedürfnisses und der Fähigkeit der Kreise, für welche diese Sammlungen bestimmt waren, so in den „Oden mit Melodien" Berlin bei W. Birnstil. I. 1753. II. 1755, wo die Herausgeber der „Opern-Arie" den „Gesang"

1) Vergl. Ph. Spitta, *Sperontes' „Singende Muse an der Pleifse"* (Zur Geschichte des deutschen Hausgesanges im 18. Jahrhundert. V. Schr. f. M. W. I, 85, 350.

2) Vollständiger Titel s. A. Reifsmann a. a. O. S. 127.

gegenüberstellen, „der sich in ein leichtes Scherzlied schickt, das von jedem Mund ohne Mühe angestimmt und auch ohne Flügel und ohne Begleitung anderer Instrumente gesungen werden könnte“, und auf das „kleine charakterisierte musikalische Stück“ der alten Tanzweise als Muster hindeuten. Allein man fand die volle Eigenart noch nicht. Agricola, Nichelmann, Marpurg (Berlinische Oden und Lieder, Leipzig 1756), vollends ein Graun, stehen unter dem Einflufs der italienischen Opernarie, wenn sie dieselbe auch der deutschen Liedform möglichst anpassen. Andere, wie Johann Philipp Kirnberger, Johann Philipp Sack (1722—1763), Bernhard Valentin Herbing setzen wohl deutsche Liedertexte in Musik, die sie in unbehilflicher Manier musikalisch zu illustrieren suchen, aber zum geschlossenen deutschen Liede kommt es bei ihnen nicht.

Dieses fand seine Heimat im deutschen Singspiel. Der Vater desselben, Johann Adam Hiller (S. 355), darf auch als der Vater des deutschen Liedes bezeichnet werden. Er ist es in zweifachem Sinn, einmal thatsächlich durch den Einflufs, den die in seine Singspiele eingestreuten „kleinen Lieder“ auf den Lied-Gesang und die Lied-Komposition ausgeübt haben, sodann grundsätzlich, sofern er sich die Erziehung des Volkes zum Gesange und zwar zum Gesange höheren Styls recht eigentlich zur Aufgabe gemacht hat. Der letzteren sollen ausdrücklich seine Liedersammlungen dienen, zunächst die für die Kinderwelt bestimmten, wie die „Lieder für Kinder“ von 1769, die „Sammlung der Lieder aus dem Kinderfreund“ von 1782. In seinen Singspielen giebt er an Stelle der in der Oper heimischen Arien und Duette grofsen Styls „Singstücke“, die man „teils als Lieder mit Ritornellen oder Zwischenspielen, teils als Arien nach einem ins Enge gezogenen Plane und ohne Dacapo, teils als Kavatinen oder Finale, wie es die Italiener in ihren komischen Opern nennen“, werde ansehen können. Seinem Beispiele folgten die Komponisten von Singspielen, so Christian Gottlob Neefe (S. 356 und 409), Georg Benda (S. 357); ferner Johann André und Johann Friedrich Reichardt in ihren „komischen Opern“, beziehungsweise letzterer in seinem „Liederspiel“: „Liebe und Treue“. Von der Bühne aus eroberte sich das Lied mit Ritornellen oder Zwischenspielen als „Arie nach einem ins Enge gezogenen Plane“ d. i. das

deutsche volkstümliche Lied rasch die Herzen. Mit ihm war die Grundform gegeben, an welche die selbständige deutsche Liedkomposition anknüpfen konnte. Als deren erster bahnbrechender Vertreter ist Kirnbergers Schüler Johann Abraham Peter Schulz, geb. zu Lüneburg 31. März 1747, † 10. Juni 1800 in Schwedt, zu betrachten. Er war ein tüchtiger, hochangesehener Theoretiker und ein beliebter Komponist, der sich in der Oper, im Singspiel, im Melodram mit Glück versuchte, aber im Liede allein noch fortlebt. Dieses hat nach seiner Ansicht seinen Zweck nicht in sich selbst; es ist nicht um der schönen Melodie willen da. Das ist vielmehr „der Endzweck des Liederkomponisten, wenn er seinem einzigen rechtmäfsigen Vorsatz bei dieser Kompositionsgattung, gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen, getreu bleiben will. Nicht seine Melodien, sondern durch sie sollen blofs die Worte des guten Liederdichters allgemein und durch den Gesang erhöhte Aufmerksamkeit erregen, leichteren Eingang zum Gedächtnis und zum Herzen finden, zum öfteren Wiederholen derselben Lust erwecken und so mit dem Reize des Gesanges verbunden ein schätzbarer Beitrag zu den Annehmlichkeiten der Gesellschaft und des menschlichen Lebens werden“ (Lieder im Volkston bei dem Klavier zu singen. 2. A. 1785, Vorbericht). Der aufkeimende deutsche Liederfrühling ist es, dem sich die Tonkunst mit dem Liede zur Verfügung stellt. Dem Texte soll die Tonsetzung zum Leben helfen, um seinetwillen allein ist Melodie, Harmonie, Rhythmus da. Der Liederkomponist „wird daher alle unnütze Ziererei sowohl in der Melodie, als in der Begleitung, — — — wodurch die Aufmerksamkeit von der Hauptsache auf Nebendinge, von den Worten auf den Musikus gezogen wird, — — — als dem Liede schädliche Überflüssigkeiten verwerfen, die seinem guten Vorsatze gerade entgegenwirken.“ Für ihn ergaben sich als Haupterfordernisse der Tonsetzung strenger Anschlufs an die Form des Gedichtes in rhythmischer Hinsicht, Fafslichkeit und Bündigkeit der Melodie, Einfachheit der Harmonie. Ihm ist die Melodie der Träger des Gedichtes, „das enganschliefsende Kleid“, in dem es vor die Welt tritt; sie soll den Worten Flügel verleihen. An die Aufgabe, das dichterische Wort musikalisch auszulegen und wiederzugeben, dachte Schulz noch nicht. Ihm genügt daher das einfache musikalische Stimmungsbild, das strophische Lied.

Seinem Vorgange folgten Johann André, geb. den 28. März 1741 zu Offenbach, † 18. Juni 1799, Johann Gottlieb Naumann,[1]) geb. 17. April 1741 zu Blasewitz, † 2. Oktober 1802 zu Dresden, berühmt als Komponist italienischer Opern, der auch im Liede „mehr welsche Eleganz und Geschmeidigkeit als deutsche Einfachheit und Tiefe“ zeigt (Seyfert a. a. O. S. 65), Joseph Schuster, geb. 11. August 1748 zu Dresden, † 24. Juli 1812 daselbst, Corona Schröter u. a., Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, geb. 24. September 1761 zu Lübeck, † 28. Januar 1817 zu Kopenhagen, der seine Lieder als „Weisen und lyrische Gesänge“ bezeichnet.

Über das einfache Strophenlied mufste die Liedkomposition hinauswachsen, einmal, wenn sich der Tonsetzer die Aufgabe stellte, nicht blofs die Grundstimmung, den Grundton des Gedichtes, sondern dessen einzelne Züge musikalisch wiederzugeben, sodann, wenn es sich um Texte handelte, die nicht einfach lyrischer Natur waren, sondern einen Wechsel von Stimmungen enthielten. So ist es schon bei einzelnen Liedern Neefes. In diesem Falle erwächst dem Komponisten die doppelte Aufgabe, ebensowohl den Gehalt der Dichtung möglichst genau in der Komposition auszuprägen, als das Prinzip der musikalischen Einheit und Geschlossenheit festzuhalten. Je nach der Individualität des Komponisten oder nach dem Charakter der Dichtung kann der Nachdruck auf die Geschlossenheit der Liedform als des knappen Gewandes der Dichtung, oder auf die detaillierte musikalische Nachdichtung, beziehungsweise Ausgestaltung der musikalischen Elemente des Textes fallen. Das Ideal bleibt, beide Seiten der Aufgabe zu vereinigen, die Einheit der Form mit dem detaillierten Ausdruck der einzelnen Stimmungszüge und Gefühlsmomente, in welche sich die eine Stimmung des Liedes auseinanderlegt. Gluck versuchte dies in seinen Liedern und Oden mit Begleitung des Pianoforte. Ihm folgte in seinen Anfängen der auf allen Gebieten der Komposition tüchtige, besonders durch seine ausgebreitete Schriftstellerthätigkeit bekannte, vor allem aber als Liederkomponist gefeierte und für die Entwickelung des Liedes bedeutende Johann Friedrich Reichardt,[2]) geb.

[1]) Biogr. von Emil Nanmann i. d. Allg. Deutsch. Biogr.

[2]) H. M. Schletterer, *Johann Friedrich Reichardt, sein Leben und seine musikalische Thätigkeit.* Augsburg 1865.

25. November 1752 zu Königsberg i. Pr., † zu Giebichenstein 27. Juni 1814. Später wendet er sich der mehr die einheitliche Grundstimmung des Gedichtes wiedergebenden Kompositionsweise von Schulz zu. In der Komposition der Lyrik Goethes versucht er nach Kräften, beiden Forderungen, die gerade diese Poesie gebieterisch stellt, gerecht zu werden. Auf der einen Seite bemüht, die Grundstimmung im ganzen zu treffen, strebt er daneben nach fein abgestufter Accentuierung des Textes mittelst der Harmonie. Aber um beide Prinzipien, das der Geschlossenheit der Form und das des Ausdruckes wirklich zu vereinigen, fehlt ihm die musikalische Genialität. Seine besten Lieder sind die in der knappen Liedform gehaltenen, wie „Freudvoll und leidvoll", „Der Eichwald brauset", „Im Windgeräusch". Die das Gedicht durchziehende lyrische Grundstimmung, nur leicht accentuiert, giebt Karl Friedrich Zelter[1]) (1758—1832), der Freund Goethes, dessen Weisen dem Dichterfürsten so eigentümlich sympathisch waren, daſs er gegen Schuberts und Beethovens Kompositionen seiner Lieder nahezu gleichgültig blieb. Reichardt sowohl als Zelter sind an Goethes Lyrik gewachsen und von ihr emporgehoben worden. Zelters „König in Thule", „Ich denke Dein", gehören zum Besten auf dem Gebiete des einfachen strophischen Liedes (vergl. S. 602).

Mehr an Reichardts Vorbild schloſs sich der fein deklamierende, zuweilen etwas steife Borger an (S. 450), mehr an Zelters der feinsinnige Bernhard Klein (S. 580) („Über allen Gipfeln ist Ruh" s. o.). Mit beiden hat Verwandtschaft die Weise der gemütvollen Emilie Zumsteeg, geb. 1796, † 1857 („Vom Turme, wo ich oft gesehen"). Die sämtlichen bisher genannten haben vor allem des genialen Funkens entbehrt, der auch dem Liede allein die zündende, packende Kraft verleiht.

Die Wiener Meister hatten wohl die musikalische Genialität, aber es fehlte ihnen, um auf dem Gebiete des Kunstliedes ebenso Mustergültiges zu schaffen, wie auf den übrigen Gebieten der Musik, die berechnende Intelligenz der obengenannten Berliner Meister und deren nüchterne Ökonomie. Sie sind

[1]) W. Kintel, *K. Fr. Zelter. Eine Lebensbeschreibung nach autobiogr. Manuskr. bearb.* Berlin 1861.

gewöhnt, sich auf dem Gebiete der Instrumentalmelodie zu bewegen. Haydn komponierte zwar durchweg melodisch und liedhaft (vergl. die anmutige „Sympathie"), aber seine eigentlichen Lieder verraten doch allzusehr den Instrumentalkomponisten; der Text erscheint in einem fast ganz äufserlichen Verhältnis zur Musik. Das freilich ist keine Frage, dafs Haydn, wenn er auch kein mustergültiges Lied hinterlassen hat, im allgemeinen durch seinen Styl, vor allem durch den Strom liedmäfsiger Melodie, der durch alle seine Werke hindurchgeht, wie auf das Gebiet der Komposition überhaupt, so insbesondere auch auf das der Liedkomposition befruchtend eingewirkt hat. Nicht blofs hat er die Form des Liedes erweitert, man hat von ihm auch die Verbindung leichtbeschwingter Melodik mit gründlicher Thematik, die Dialektik der Form, die auch im kleinen Rahmen des Liedes von hoher Wichtigkeit ist, gelernt.

Ähnlich verhält es sich mit Mozart. Keiner hatte diese süfse, herzbewegende Kantilene, diese sinnliche Reife bei aller Ursprünglichkeit, Kraft und Tiefe der Melodie, wie der Sänger der Zauberflöte, des Figaro und des Don Juan. Was er auf dem Gebiete des eigentlichen Liedes schuf, ist zwar der Zahl nach wenig, im Vergleich mit der grofsen Zahl von Reichardts und Zelters Liedern, aber, musikalisch betrachtet, zehnmal so viel wert. Zwar hat Mozart in den meisten Liedern die Form des Arioso angewandt oder die Liedform zur Gesangsscene erweitert („Abendempfindung", „Veilchen"), indem die Grundstimmung in die einzelnen Stimmungsglieder zerlegt und deren jedes mit feinster Nuancierung in Melos und Harmonie durchgeführt wird, so dafs der Unterschied zwischen Arie und Lied fast verschwindet. Aber z. B. in der „Zauberflöte" hat er andererseits die Arienform so im Geiste des deutschen Liedes umgebildet („Dies Bildnis ist bezaubernd schön", „Der Vogelfänger bin ich ja", „Ein Mädchen oder Weibchen", „Das klinget so herrlich", „Bald prangt, den Morgen", „Zum Ziele führt", „Seid uns zum zweitenmal willkommen"), dafs ihm schon darum auch in der Liedkomposition eine hohe Bedeutung zukommt. Denn diese bei aller künstlerischen Reife und Fertigkeit so aufserordentlich fafslichen und populären Weisen haben einen unberechenbaren Einflufs auf die Melodiebildung überhaupt und auf die Melodien-Auffassung gehabt. Von Mozart stammen überdies reizende, wenigstens in Süddeutsch-

and vielgesungene Kinderlieder („Komm', lieber Mai, und mache“) und Chorlieder von der echtesten, prägnantesten Form und vom volkstümlichsten Charakter („Brüder reicht die Hand zum Bunde“ u. a.).

Mozarts titanischer Erbe Beethoven schien zu gewaltig angelegt, als dafs er seine Vollkraft in den engen Rahmen des Liedes hätte zwängen können. Gleichwohl giebt er in den „Liedern an die ferne Geliebte“ geradezu Muster für alle folgenden Zeiten: denn die Lieder des „Liederkreises“ atmen bei absoluter Vollendung der Form eine Glut und Tiefe keuscher Empfindung, wie sie nur aus einem gewaltigen, deutschen Geiste strömen kann. In einzelnen seiner bedeutendsten Lieder, wie in der „Adelaide“, erweitert Beethoven das Lied gleichfalls, wie Mozart, zur Gesangsscene. Je mehr dies geschieht, desto mehr entfernt sich das Lied naturgemäfs von dem Volkslied. In den religiösen Liedern von Gellert („Die Himmel rühmen“, „Gott ist mein Lied“, „An dir hab' ich gesündigt“ u. s. w.) nähert sich Beethoven der Reichardt'schen, beziehungsweise Schulz'schen Weise. Über Beethoven weit zurück gehen die zu ihrer Zeit vielgesungenen Lieder von Karl Friedrich Curschmann (geb. 21. Juni 1805 in Berlin, † 24. August 1841 zu Langfuhr bei Danzig, Schüler von Spohr und Hauptmann) dem es in erster Linie auf Sangbarkeit, Fafslichkeit und Anmut der Melodie ankam. Auch der sinnige, melodienreiche Ernst Fried. Kauffmann, geb. 27. November 1803 zu Ludwigsburg, † 1852 in Stuttgart, knüpft mehr an das Haydn-Mozart'sche Vorbild an. Doch verraten seine Lieder in vielen Einzelzügen schon die Bekanntschaft mit der Romantik, die er erlebt und keineswegs verkannt hat.[1])

Zur vollen Blüte freilich kam die Liedkomposition erst durch die Romantiker. Die reiche Mannigfaltigkeit der Farbentöne, die Feinheit und Schärfe der melodischen Zeichnung, die beredte Sprache überraschender Akkordwechsel und kontrastierender Klangwirkungen, das alles kam im engen Rahmen des Liedes zu gröfster Wirkung. Entschiedener freilich als bisher, da die Musik über den Text eine absolute Herrschaft ausgeübt hatte, mufsten nun die beiden Richtungen ausein-

[1]) H. A. Köstlin, *Ernst Friedrich Kauffmann in „Hie gut Württemberg alleweg!“* Württ. Jahrb. Heilbronn. 1898.

ander treten, deren eine das Wort nur als Grundlage für die selbständige Entfaltung der Melodie ansieht, deren andere aber der Musik die Aufgabe zuweist, das Gedicht nicht blofs nach seiner allgemeinen Grundstimmung wiederzugeben, sondern bis in die feinsten Wendungen der Stimmung hinein musikalisch nachzubilden. Während die Lieder der ersteren Richtung vor allem auf musikalisch - einheitliche Form ausgehen, werden die der letzteren sich mehr durch Kraft und Gewalt des Ausdrucks auszeichnen. Die erstere Richtung wird ferner am liebsten die Form des strophischen Liedes wählen und höchstens zur Charakterisierung der einzelnen Wendungen durch verschiedene Begleitung der Hauptmelodie sich verstehen; die letztere wird im allgemeinen das Lied durchkomponieren und auch dann, wenn sie die Melodie der Strophe beibehält, dieselbe in Harmonie und Rhythmus dem Inhalte des Textes genau anpassen; die erstere wird endlich mehr auf architektonisch gebaute Melodie halten, die letztere mehr auf richtige Deklamation. Es erhellt von selbst und leuchtet jedem vernünftigen Menschen ein, dafs an sich beide Richtungen berechtigt sind. Der Beweis dafür liegt in der Thatsache, dafs unsere grosen Liedermeister je nach der Beschaffenheit des Textes in beiden Richtungen gleich sehr Vollendetes geschaffen haben. Dafs der Komponist im einzelnen Falle die richtige Form wähle, ist Sache seiner allgemeinen Bildung und seines Geschmackes.

Ganz besonders kam die Romantik der Balladenkomposition zu gute. Besonders fruchtbar waren hierin Johann Rudolf Zumsteeg (S. 558) und Karl Löwe (S. 579). Die Balladen Löwes werden auf lange hinaus Muster der Gattung bleiben und sind durch Schuberts und Schumanns Balladen nicht überholt worden.

Der gröfste Erbe Beethovens, auf dem Felde des Liedes überhaupt der erste Meister ist Franz Schubert, der hier eine noch nie dagewesene Mannigfaltigkeit, Vielseitigkeit und Vollendung entfaltet. Mit feinster Empfindung, lyrischem Schwung und hinreifsender Melodik verbindet er leuchtendes Kolorit und treffende Charakteristik, die nicht blofs die Empfindung, sondern, wo es darauf ankommt („Müllerlieder", „Winterreise", „Fischer", „Erlkönig" etc.), auch den Naturgrund, den landschaftlichen und scenischen Hintergrund derselben mit

realistischer Treue wiederzugeben imstande ist. Er vereinigt beide Richtungen aufs Genialste.

Schumann, der geborene Charaktermaler, schlägt mehr die zweite Richtung auf Wahrheit und detaillierte Textwiedergabe ein: seine Lieder sind förmliche Nachdichtungen des Textes, grofsartige Tongedichte, die von den Worten nicht abgelöst werden können. Gleichwohl eignet ihnen mit wenigen Ausnahmen auch die volle Einheit der Grundstimmung. Trotz des Eingehens auf die feinsten Einzelzüge des Gedichtes sind seine Lieder musikalisch abgerundete Kunstwerke.

Mendelssohn hat auch auf diesem Gebiete vor allem das Verdienst, auf die künstlerische Ökonomie und auf die Schönheitslinie gehalten zu haben. Seine Lieder stehen an Schwung und Glut der Empfindung den Schumann'schen weit nach; auch die feurigsten, wie op. 34, erreichen hierin nicht Schumanns „Frauenliebe und Leben“, „Liederkreis“ etc. Aber durch ihre musikalische Bündigkeit und Fafslichkeit, ja gerade durch eine gewisse Zurückhaltung des Pathos, eine gewisse Allgemeinheit desselben, durch die Einfachheit der harmonischen und melodischen Struktur bezeichnen sie die Rückkehr zur Volkstümlichkeit. Natürlichkeit und gesunde Kräftigkeit bis in die kleinste Note hinein ist auch hier Mendelssohns Vorzug. Schumann ist für die Gebildeten und für die Kenner, ihnen der gröfscre; Mendelssohn ist für alle.

Mehr an Mendelssohn haben sich angeschlossen: der fein charakterisierende, auch im Liede geschmackvolle Ferdinand Hiller, die schwungvolle, in die weich bewegten, sinnig und fein accentuierten Tonlinien die Seele einer tief empfindenden durch schwere Leiden geläuterten Weiblichkeit hineingiefsende Josefine Lang,[1]) geb. 14. März 1815, † 1880, („Sie liebt mich“, „Gieb dich dahin“), der liebenswürdige Taubert und der sinnige Reinecke, beide der Kinderwelt durch ihre duftigen, frischen Kinderlieder vertraut, Julius Rietz, Karl Eckert, Karl Reissiger, Emil Kauffmann, Ludwig Stark, August Walter, Heinrich Dorn, Georg Vierling, Max Bruch, Edvard Grieg, Salomon Jadassohn, Adolf Wallnöfer u. a.

Mehr Schumanns Einflufs in dem Bemühen um treue, volle, in die einzelnen Wendungen des Textes eindringende

[1]) H. A. Köstlin, *Josefine Lang.* Leipzig 1881. (S. m. V. Nro. 26, 27.)

Wiedergabe des Gedichtes zeigen Theodor Kirchner, Adolf Jensen, geb. 12. Januar 1837 zu Königsberg i. Pr., † 23. Januar 1879 in Baden-Baden, Johannes Brahms (s. o.), Anton Rubinstein, Robert Volkmann, Bernhard Scholz u. a.

Mehr in der Schule des alten Sebastian Bach und der Klassiker im engeren Sinne wurzeln die in erster Linie auf musikalische Solidität dringenden und durch Gediegenheit sich auszeichnenden Meister Franz Lachner, Moritz Hauptmann, L. Meinardus, Otto Scherzer,[1]) geb. 24. März 1821 zu Ansbach, † 23. Februar 1886 zu Stuttgart, die auf dem Gebiete des Liedes überaus Tüchtiges, auf die Zukunft Angelegtes geleistet haben.

In der strengen Durchführung des Prinzips der Deklamation sind über Schumann hinausgegangen Peter Cornelius, Robert Franz und Hugo Wolf.

Peter Cornelius (S. 531) wendet die von Richard Wagner für das Verhältnis der Musik zum dichterischen Worte aufgestellten Grundsätze mit strenger Folgerichtigkeit auf das Lied an. Die Musik bescheidet sich in keuscher, fast herber Sprödigkeit, die dichterische Rede musikalisch zu accentuieren, in diskreter, zurückhaltender Weise zu illustrieren. Er ist musikalischer Recitator der meist von ihm selbst herstammenden Poesien: in erster Linie Dichter. Umgekehrt ist es bei Robert Franz, geb. 28. Juni 1815, † 24. Oktober 1892 zu Halle a. S. Dieser ist in erster Linie Musiker, aber der Musiker giebt sich schlechthin in die Zucht des Dichters. Er fuſst auf der Anschauung, daſs der Komponist dem Dichter gegenüber die Aufgabe habe, jenen unsagbaren Duft, jenen unbeschreiblichen Hauch, der über den Worten liegt und wie eine leise Melodie das Gedicht durchklingt, in Töne zu fassen, die einzelnen Melodieglieder den Textgliedern aufs innigste anzuschmiegen, so daſs das aus solch inniger Verschmelzung erwachsene musikalische Gebilde nicht nur die treue Wiedergabe des Gedichtes im ganzen und in den einzelnen Teilen, sondern auch seine Auslegung darstellt. Es entstehen so Gesänge, deren eigentümliche Schönheit und Bedeutung erst in der Verbindung mit dem Texte, im Zusammenklingen mit dem dichterischen Worte einleuchtet und zum Bewuſstsein kommt; Gesänge, die nicht

[1]) *Otto Scherzer, Ein Künstlerleben.* Stuttgart o. J. — *Dr. Otto Scherzer, Nekrolog.* Allg. Zeitung. 1886. No. 111, 2. Beil.

vom Worte abgelöst als Melodien „gespielt“ werden können, sondern gesungen werden müssen, da Melodie und Harmonie mit dem dichterischen Texte aufs innigste verflochten, durch diesen bedingt sind. Den von Franz vertretenen Grundsätzen, die den von Wagner für das Musikdrama geltend gemachten entsprechen, folgen mehr oder weniger alle ernst gerichteten Liederkomponisten, denen es um die wirkliche Nachdichtung des Textes zu thun ist, wie sein Schüler Max Kretschmer, weiter Hans Sommer, geb. 1837, Felix Weingartner (S. 546), A. von Goldschmidt, W. Kienzl, A. von Fielitz, W. Berger, Arno Kleffel, Eugène d'Albert, Richard Straufs, Theodor Behn, Edgar Tinel, Uwe-Jenner, der Balladenkomponist Plüddemann, Trautmann u. a. m.

Die Gefahr, welche bei dieser Behandlung des dichterischen Wortes droht, besteht darin, dafs über dem allzu ängstlichen Bemühen, mit dem Tonsatze allen einzelnen Wendungen des Textes zu folgen, und jedem Zuge des Gedichtes in der Musik, sei es in der Gesangsstimme, sei es in der Begleitung gerecht zu werden, leicht die Einheit der Grundstimmung verloren geht, und dafs darunter die organische Geschlossenheit leidet, die von jedem Kunstwerk, auch von dem Kunstwerk kleinsten Umfanges gefordert werden mufs. Dieser Gefahr sucht Hugo Wolf (S. 547) dadurch zu begegnen, dafs er zu dem Aufbau des musikalischen Kunstwerkes, welches das Lied darstellt, das Klavier, beziehungsweise die Begleitung und die Singstimme in völlig selbständiger Weise und mit gleichwertiger Bedeutung zusammenwirken läfst. Klavierbegleitung und Singstimme bringen durch organisches Zusammenwirken das Ganze hervor; beide sind gleichberechtigte Faktoren. Was das Klavier ausführt, sind nicht blofs harmonische Accente, charakteristische Erläuterungen oder Illustrationen zu dem, was die Singstimme vorträgt, sondern selbständig sich entwickelnde Gedanken und Themen, die erst zusammen mit dem, was die Singstimme ausführt, das aussprechen, was der Tondichter im Liede sagen will. Wolf wendet also die Grundsätze Wagners nicht blofs auf das Verhältnis der Musik zum dichterischen Worte, sondern auch auf das Verhältnis der Begleitung zum Gesangsvortrag an. Die Begleitung ist zum organischen Faktor des Kunstwerkes geworden, wie im Drama das Orchester. Sie hat die organische Einheit zu wahren, die Dialektik des Stimmungsverlaufs wiederzugeben. Sie bildet den Grund, auf dem die

vortragende Stimme hervortritt. Dadurch wird die Gesangsstimme frei, so dafs sie mit der ganzen Kraft in das melodisch vertiefte Wort des Dichters sich einsenken, ihm, ohne die Einheit des Tonbildes zu stören, in allen Wendungen folgen kann.

Neben den Erzeugnissen der hohen Kunst erwähnen wir mit gutem Rechte die Namen einer Gruppe von Liederkomponisten, die uns mit ihren Liedern dem einfachen, anspruchslosen Gesang, der eben nur gesungen werden will, d. h. dem Volksgesang, näher bringt: Proch, Reifsiger, Speier, Kücken, Abt, Gumbert u. a. Sie können zwar vor dem Forum der strengen Kunst keine höhere Bedeutung ansprechen, aber es ist doch immerhin ein Verdienst, das Volk mit sanglichen Weisen versehen zu haben, die, wenn sie auch auf grofse Gediegenheit und musikalischen Gehalt eben keinen Anspruch machen dürfen, ja zum Teil den abgeschmackten Neigungen des spiefsbürgerlichen Sängertums oder der schmachtenden Sentimentalität der Zeit etwas gar zu stark huldigen, doch die Lust zur Sache wach erhalten und so der Musik überhaupt erhebliche Dienste geleistet haben.

Sie bilden den Übergang zum volkstümlichen Liede im engsten Sinne des Wortes, dem Volkslied.

2. Die Männer, welchen das deutsche Lied seine neue Blütezeit verdankt, Johann Adam Hiller und Johann Abraham Peter Schulz, hatten es zunächst auf edle Volkstümlichkeit abgesehen. Es handelte sich ihnen um die Schaffung eines deutschen Liedes im Gegensatz zu dem die musikalische Welt beherrschenden italienischen Gesang, und eines volkstümlichen Liedes im Gegensatz zu dem eine eigentlich technische Bildung voraussetzenden Kunstgesang, also um die Schaffung einer Liedgattung, in welcher das deutsche Empfinden in der ihm angemessenen und natürlichen Form zum Ausdruck gebracht würde, die geeignet wäre, das, was das deutsche Gemüt wirklich bewegt, auszutönen, den ganzen Reichtum der durch die deutsche Dichtung erschlossenen idealen Welt dem Volke zu vermitteln und in sein eigenes Leben und Bewufstsein als Element der Erhebung und geistigen Kräftigung überzuführen, und die zugleich so beschaffen wäre, dafs das Volk selbst sie pflegen und zum Gegenstand eigener Kunstübung in Haus und Gesellschaft machen könnte. Was einem Hiller vorschwebte, wozu er die Deutschen erziehen wollte, das war ein deutscher Volksgesang

zunächst als Haus- und Gesellschaftsgesang, aber ein Volksgesang, der immerhin Kunstübung zu heifsen verdiente, also ein kunstwürdiger deutscher Volksgesang. Das von jenen Vätern des neueren deutschen Liedes geschaffene volkstümliche Lied war nach der einen Seite zum deutschen Kunstliede ausgewachsen, das der deutschen Nation die Perlen ihrer Poesie im Gewande und in der Auslegung der Tonkunst vor die Seele führt. Zugleich aber hatte es thatsächlich einen neuen Volksgesang ins Leben gerufen. Eine Reihe der zunächst für das Singspiel oder für die Kinderwelt oder für das „gesellige Vergnügen" bestimmten Lieder ist von der Bühne aus ins Volk gedrungen oder hat über die Kinderstube und durch die Schule seinen Weg ins Volk gefunden und ist so, ursprünglich ein Singspiellied, ein Kinder- oder Studenten-Lied, zum Volkslied geworden, das noch heute im Munde des Volkes lebt. So von Hillers Liedern: „Ohne Lieb und ohne Wein" (in dem Singspiel „Der Teufel ist los" oder den „Verwandelten Weibern", aber vor deren Aufführung schon gedruckt), „Als ich auf meiner Bleiche" (aus der „Jagd"), „Der Winter ist ein harter Mann", „O Kriegsgott, auf ewig ergeb' ich mich dir" u. a.; von Georg Benda: „Selbst die glücklichste der Ehen", „Trinkt, trinkt, trinkt"; von Johann Abraham Peter Schulz: „Des Jahres letzte Stunde"; von Johann André: „Komm, stiller Abend, wieder", das „Rheinweinlied" von Claudius: von Johann Friedrich Reichardt: „Schlaf, Kindlein, schlaf"; von Hans Georg Nägeli, geb. 27. Mai 1773 zu Wetzikon (Zürich), † 26. Dezember 1836: „Goldne Abendsonne", „Freut euch des Lebens" u. a.

Eine Reihe unverwelklicher Lieder stammt von dem trefflichen Komponisten des „Sonntagskinds", Wenzel Müller (S. 356) in Wien („Ich bin der Schneider Kakadu", „Wer niemals einen Rausch gehabt", „Kommt' a Vogerl geflogen", „So leb' denn wohl, du stilles Haus" u. a.). Das Volk nahm sie förmlich vom Theater mit nach Hause, und der göttliche Bänkelsänger in Wien wurde nicht müde, neue zu erfinden. Friedrich Heinrich Himmel, der Vorgänger der Kücken, Abt u. a., gab „An Alexis send ich dich", dereinst das Lied, das der Spiefsbürger anstimmte, wenn der Weltschmerz ihn erfafste; Friedrich Glück[1]) (geb. 23. September 1793 zu Oberensingen in Württem-

[1]) Biogr.: P. L. in d. Beil. zur Münchener Allg. Ztg. 1893 No. 266. — Allg. deutsche Biogr. 9, 258. — Allg Zeitg. 1874, 340, a. o. Beil.

berg, Pfarrer in Neuenhaus. Hohenasperg, Schornbach, † daselbst 1. Oktober 1840) schlug mit „In einem kühlen Grunde" die echten deutschen Herztöne an. Die Berliner Meister, vor allem aber Reichardt und Zelter („Es war ein König in Thule", „S' war einer, dem's zu Herzen ging", „Ein Musikant wollt' fröhlich sein") gaben köstliche Beiträge. Zelter insbesondere spendete jene frischen, frohen Tafellieder voll himmlischen Behagens, wie sie nur Deutschlands Jugend kennt, und von denen in ganz besonderem Sinne gilt, was Goethe von Zelters Liedern überhaupt sagte: „Es ist gleich, als ob jedermann den Staub und die Asche vom Haupte schüttelte". Von dem guten Bernhard Anselm Weber, geb. 18. April 1766 in Mannheim, † 23. April 1821 in Berlin, singen unsere Kleinen: „Mit dem Pfeil dem Bogen"; von Haydn singen wir: „Gott erhalte Franz den Kaiser („Deutschland, Deutschland über alles"), von Mozart „Das klinget so herrlich" und „Brüder, reicht die Hand zum Bunde". Beethoven gab neben manch jovialem Lied das schöne „In allen guten Stunden". Am meisten freilich sangen unsere Romantiker dem Volke nach dem Munde und nach dem Herzen. Von Schubert ist zwar bis jetzt nur Ein Lied wirklich ins Volk gedrungen („Am Brunnen vor dem Thore"), aber seine Lieder sind aus dem Quell des Volksliedes entsprungen, aus der zauberischen Naivetät, und manches derselben wird noch mit der Zeit auch in den Volksmund übergehen. Um so mehr ist es Carl Maria von Weber gelungen, im Volksmund heimisch zu werden („Schlaf' Herzens Söhnchen", „Mein Schatz, der ist auf die Wanderschaft hin", die Lieder von „Leyer und Schwert"): bilden doch die „Preciosa" („Einsam bin ich nicht alleine") und der „Freischütz" eine ganze Perlenschnur von volkstümlichen Weisen. Aus Konradin Kreuzers „Verschwender", „Nachtlager in Granada" ist gleichfalls die eine und andere Weise volkstümlich geworden; der Franzose Boieldieu brachte mit dem schottischen zu dem Schatze der Volkslieder eine der köstlichsten Perlen mit dem schottischen „Robin Adair" u. s. f.

An Stoff fehlte es hiermit dem Volksgesange nicht: aber dieser Stoff bildete doch ein allzubuntes Durcheinander. Wenn das Volk auch an den Liedern seinerseits modelte und formte, bis sie ihm natürlich vom Munde gingen, so waren es doch keine ursprünglichen Volkslieder.

Um den ungleichartigen Stoff zu sichten und im Geiste

des naiven, ursprünglichen Volksliedes umzubilden, dazu bedurfte es der fleifsigen Erforschung des alten Volksliedes, des ernstlichen Zurückgehens auf die alte Zeit und des redlichen Eingehens auf den Volksgeist. Es galt, zu sammeln, aus dem Gesammelten mit feinem Sinne das Echte, Gute, Gediegene herauszufinden, nach den gefundenen Mustern das neuerdings volkstümlich gewordene umzubilden, teils zu bereichern, teils zu vereinfachen, und so nicht blofs volkstümliche Lieder zu schaffen, sondern durch Wiederherstellung des treusinnigen deutschen Volksliedes in seiner Keuschheit, Schlichtheit und Einfachheit dem Volksgesange erst die rechte Kunstform zu geben, ihn dadurch zu heben, zu läutern und zum wirklichen Organ des Volksgeistes zu machen. Das alles hat mit ebenso feinsinnigem Takte wie glücklichem Verständnis Friedrich Silcher[1]) geleistet, geb. 27. Juni 1789 zu Schnaidt im Remsthal (Württemberg), † als Universitäts-Musikdirektor zu Tübingen 26. August 1860. Er sammelte unermüdlich, was er irgend von Volksliedern aufbringen konnte, sichtete im rechten Geiste und modelte mit dem rechten, feinen Geschmack, so dafs mit voller Wahrheit gesagt werden kann: seine Volkslieder sind realistisch im vollen Sinne des Wortes, sie sind wirklich dem Volke abgelauscht und doch idealisiert, der ideale Volksgeist blickt mit seinen treuen blauen Augen uns daraus an, nicht der Zeit- und Modegeist. So hat er denn auch den Volksliederschatz durch eine Reihe lieblicher, im Volksgeiste neu erfundener Lieder bereichert, die von unvergänglicher Jugendfrische sind, weil sie von Haus aus nur Eines sein wollen, ohne jeden Nebenzweck und Modegedanken, nämlich treuherzige Volkslieder („Ich weifs nicht, was soll es bedeuten", „Jetzt gang i an's Brünnele", „Ännchen von Tharau", „Zu Strafsburg auf der Schanz", „Es geht bei gedämpfter Trommel Klang", „Ich hatt' einen Kameraden", „Morgenrot", „O mein Deutschland, ich mufs marschieren", „Es zogen drei Bursche", „Zu Augsburg steht ein hohes Haus", „Morgen mufs ich fort von hier", „Nun leb wohl du kleine Gasse", „Ach du klar blauer Himmel", „O Maidle, du bist mein Morgenstern" u. a.).

---

[1]) H. A. Köstlin, *C. M. v. Weber und Friedrich Silcher.* Stuttgart. 1877.

Der ungeheure Erfolg dieser Lieder, die Liebe und Freude, mit der sie aufgenommen wurden, beweist am schlagendsten, wie der bescheidene Meister damit ins Schwarze getroffen, und wie das Volk in seinen Liedern den eigenen Geist wieder erkannt hat.

Nach Silchers Vorgang und zum Teil in Gemeinschaft mit ihm versuchten sich auch andere bedeutendere Meister im Volkslied. Voran steht der treue und glückliche Mitarbeiter Silchers Ludwig Erk, geb. 6. Januar 1807 zu Wetzlar, † 25. November 1883 zu Berlin, als Sammler und Komponist („Zu Mantua in Banden“ etc.). Freilich, die grofsen Musiker besafsen selten jene Naivetät und Schlichtheit, welche allein zur glücklichen Erfindung des Volksliedes befähigt. Mendelssohn („Es ist bestimmt in Gottes Rat“) ist der einzige, der mit Absicht Volkslieder hat schaffen wollen und können. Die kleineren Meister aber konnten sich nicht immer der modernen Sentimentalität erwehren, die dem Volksliede am wenigsten ansteht, da das Volk wohl gemütvoll, schwermütig, auch traurig, aber nie sentimental ist. Doch glückte noch manchem ein gutes Lied, so Konradin Kreuzer („So hab ich nun die Stadt verlassen“), Fesca („Heute scheid' ich, morgen wandr' ich“), Julius Rietz („Das Lieben bringt grofs' Freud'“), Gustav Pressel („Mei Mutter mag mi net“, „Wenn sich zwei Herzen scheiden“), Carl Wilhelm, geb. 5. September 1815 zu Schmalkalden, † 26. August 1873 daselbst („So will ich frisch und fröhlich sein“, „Mag auch heifs das Scheiden brennen“, „Die Rosen und die Nelken“, „Es braust ein Ruf“).

Es kann aber bei der Betrachtung der unter dem Titel des „Volksliedes“ auftretenden modernen Lieder nie scharf genug ausgesprochen werden, dafs ein „volksmäfsiges“ Lied noch lange kein volkstümliches Lied ist. Leider findet das Liederliche ja ebenso schnell und noch schneller Popularität, als das Gute. Ein echtes Volkslied aber ist allein das, welches nicht blofs die Luft und den Duft der Landschaft ausatmet, die es erzeugt hat, sondern den idealen Geist des Volkes zeigt, dem Genius der Nation entsprungen ist. Einfachheit und Schlichtheit machen es noch nicht aus: idealer Gehalt, Kräftigkeit, Ursprünglichkeit, Gesundheit und Reinheit sind ihm noch wesentlicher. Ebenso scharf unterscheiden wir von dem Volkslied das Zeitlied, welches eine grofse Zeit dem Volke in den Mund legt und, obgleich es vielleicht ursprünglich ein

schweres Kunstlied sein mag, um des patriotischen Gehaltes willen als Volkslied acceptiert wird, wie z.B. „Was ist des Deutschen Vaterland", am 3. August 1825 auf der Schneekoppe komponiert von Gustav Reichardt, geb. 13. November 1797 zu Schmarsow bei Demmin (Vorpommern), hochbegabt für Musik, als Predigersohn zur Theologie bestimmt, dann zur Musik übergegangen, Gesanglehrer des späteren Kaisers Friedrich III., † 19. Oktober 1884 in Berlin; oder C. Wilhelms (S. 604) „Wacht am Rhein".

Es war aber nicht genug, dem Volke gute Volkslieder zu geben. Man mufste, sollte der Gesang eine bildende Macht im Volke werden, das Volk seine Lieder auch singen lehren. Zwar hat schon die Natur dafür gesorgt, dafs auch das einfachste Bauernkind nicht ohne musikalische Anregung bleibe: singen doch die Vögel in Wald und Flur und entlocken schon frühe dem Kinde die Töne der Freude und der Lust an Sonnenschein und Leben. Auch sind die Gelegenheiten zahlreich, die dem Volke Musik vermitteln (Kirche, Volksfeste, Tanz, Gauklergesellschaften u. s. w.). Aber eine kunstmäfsige schöne Tonerzeugung und einen Gesangsvortrag, der auch den Singenden selbst einigermafsen befriedigt, lernt kein Kind von selbst: es lernt ihn von den Alten.

Sollte ein tüchtiger Volksgesang erzeugt, und in dieser Richtung auf dem Grunde, den Luther gelegt hatte, endlich weitergebaut werden, so mufsten die Hebel zuerst in der Schule eingesetzt und ein methodischer Schulgesang gepflegt werden. Die bescheidenen Meister, welche ihr Leben dieser wenig äufseren Dank und Ruhm eintragenden Aufgabe, die Jugend singen zu lehren, mit selbstverleugnender Beschränkung gewidmet haben, wie neben Silcher L. Hentschel, Schäublin, Chr. E. Homann, J. Chr. Weeber, Auberlen, Th. Krause, Sering, Flügel, Failst und Stark (Chorgesangschule), Tottmann, Wüllner, Lützel, Ehni u. a. verdienen um so mehr in der Musikgeschichte Erwähnung, als ihr Wirken, so still und ungekannt es bleibt und so wenig die Koryphäen der Kunstwelt darauf achten, für die gesamte musikalische Volksbildung und damit für die kulturgeschichtliche Seite der Kunst selbst von unberechenbarer Bedeutung ist. Von dem Stande der Musikbildung im Volke hängt das allgemeine Musikverständnis und damit sicher auch der Fortschritt auf dem Gebiete der eigentlichen Kunst ab.

3. Dieselben Bestrebungen, einen kunstmäfsigen Volksgesang zu erzeugen und dadurch auf den naiven Volksgesang bildenden Einflufs auszuüben, gaben dem vierstimmigen Männerchor die Entstehung. Zunächst war es ein gesellig-musikalisches Bedürfnis, welches zur Gründung eines Gesangvereines führte.

Schon 1620 wurde durch eine Anzahl von Jünglingen, die „zu der Musik eine sonderbare Anmutung getragen haben", die Singgesellschaft „Zum Antlitz" in St. Gallen gestiftet, die bis in die neuere Zeit bestanden hat und die Brücke bildet von den unter Luthers Einflufs entstandenen Kirchengesangvereinen zu den modernen Männergesangvereinen.

Das Zusammentreten von Dilettanten zum Zwecke gröfserer Aufführungen war schon durch Händels Oratorien nötig geworden, da in diesen die Massenchöre unmöglich von den immerhin wenig zahlreichen Kunstsängern ausgeführt werden konnten. Unter Mendelssohns Einflufs bildeten sich sodann stehende Oratorien-Vereine, der eine, hochwichtige, in nächster Berührung mit der Künstlerwelt stehende Zweig der Dilettantenmusik.

Mehr das Bedürfnis einer durch Kunstübung verfeinerten Geselligkeit gab der Berliner Singakademie (gegründet 1791 durch Fasch) ihre Entstehung. Die Freiheitskriege, die in denselben aufflammende nationale Begeisterung, schuf für diese Art von Vereinigungen einen national-politischen Boden. Die 1891 von Berger gestiftete Berliner Liedertafel war wesentlich von dem Geiste jugendlicher, nationaler Begeisterung getragen und geleitet, so sehr, dafs das künstlerische Element davor zurücktrat, indem von einem eigentlichen Chorgesang hier so wenig, wie in den nach dem Muster der Berliner Liedertafel entstandenen Vereinen zu Frankfurt a. O., Leipzig etc. zunächst die Rede war. Erst später drang der eigentliche Chorgesang hier ein, dessen Begründer der treffliche Schweizer Hans Georg Nägeli ist. Er selbst bezeichnet das Jahr 1810 als das der Gründung des Männerchors. Nach dem Vorbilde der unter Nägelis Einflufs entstandenen Männergesangvereine, welche sich die Aufgabe der „Ausbildung und Veredlung des Volksgesanges, Erweckung höherer Gefühle für Gott, Freiheit und Vaterland" und „Vereinigung und Verbrüderung der Freunde der Kunst und des Vaterlandes" stellten, bildeten

sich zuerst in Schwaben ähnliche Vereinigungen, zuerst der Stuttgarter Liederkranz 1824, dem verschiedene nachfolgten (die akademische Liedertafel in Tübingen, Vereine in Reutlingen, Efslingen, Heilbronn, Ulm etc.). Hier in Süddeutschland wurden die Männergesangvereine die Zuflucht und der Herd der nationalen Begeisterung, die auf allen andern Punkten gewaltsam niedergehalten wurde. Aber neben der Aufgabe, die Vaterlandsliebe und das in den Freiheitskriegen erwachte Einheits- und Zusammengehörigkeitsbewufstsein in allen Volkskreisen wach zu erhalten und die trennenden Schranken der Stände möglichst zu überwinden, vergafs man hier die spezifisch künstlerische Aufgabe nicht, und die Sängerfeste, so sehr freilich in jener trüben Zeit das politisch-nationale Element in den Vordergrund treten mufste, da es jedem deutschen Herzen das Wichtigste und Nächste war, haben auch in künstlerischer Hinsicht schöne Erfolge zu verzeichnen gehabt.

Die schwäbischen Sängervereine verbanden sich 1849 zum „Schwäbischen Sängerbund", und bald entstanden weithin durch Deutschland Sängervereine und Sängerbünde, deren gröfsere Mehrzahl sich 1862 zum deutschen Sängerbund vereinigte.

Der politisch-nationale Charakter dieser Bestrebungen liegt am Tage. Das Lied ist durch die Männergesangvereine eine nationale Macht geworden, die zur Niederreifsung der die deutschen Stämme trennenden Schranken und zur Wiederherstellung der deutschen Nation das ihre redlich beigetragen hat.

Seit 1870/71 tritt das agitatorische Element naturgemäfs hinter dem allgemeinen sozialen und künstlerischen zurück; die Notzeit ist vorüber, das Vaterland ist errungen. Der Männergesang hat seinen Beruf nunmehr als einer der bedeutendsten Hebel und Träger der Volksbildung und als bedeutsame, den Gemeinsinn und die Liebe zum Vaterland weckende und erhaltende soziale Macht überhaupt zu erfüllen.

Schon um des vaterländischen Geistes willen, welcher die Männer-Gesangvereine von anfang an beseelte, wandten Dichter und Komponisten zum Teil ihr Bestes dem Männerchore zu. Obenan steht auch hier Mendelssohn (indirekt mit seinen herrlichen Quartetten für gemischten Chor, direkt mit seinen herrlichen Männerchören: „Wer hat dich, du schöner Wald",

„Wem Gott will rechte Gunst erweisen“, den Chören zur „Antigone“, „Oedipus“). Schon die „Priesterchöre“ in Mozarts Zauberflöte, der „Jägerchor“ im Freischütz und noch so manche ähnliche musikalische Perle hatten die eigenartige Schönheit und Kraft des Männerchors zur Geltung gebracht. Die besten Meister, wie Beethoven, Schubert, Weber, Marschner, Wagner u. a. haben es nicht verschmäht, für den Männerchor zu schreiben. Aus der Legion von Komponisten heben wir hervor als Klassiker des Männerchors neben Mendelssohn: Konradin Kreuzer („Droben stehet die Kapelle“, „Siegesbotschaft“ u. a.). Ferner: Methfessel, Lachner, Hiller, Gade, Moritz Hauptmann, Lindpaintner, C. Mangold, Reissiger, Kalliwoda, Silcher, Erk, Klein, Wilhelm, M. Zenger, L. Stark, Abt, Dürrner, Faifst, Vierling, Möhring, Heim, Munzinger, F. Hegar, Chr. Fink, C. Braun, A. Zöllner, Chr. Burkhard, Karl Attenhofer, A. Dregert, A. Billeter, C. Hirsch, L. Isenmann, Hugo Jüngst, M. v. Weinzierl, J. B. Zerlett, J. Gall, Th. Koschat u. a.

Die wachsende Leistungsfähigkeit der höher geschulten Sängerchöre, namentlich in grofsen Städten (Stuttgart, Zürich, Köln, Wien etc.), hat die Komposition von Kunstwerken im eigentlichen Sinne des Wortes gefördert, wie sie uns in den Chorwerken mit Orchesterbegleitung entgegentreten. Ein solches ist Wagners biblische Scene „Das Liebesmahl der Apostel“, Bruckners „Germanenzug“, wie vorher schon Mendelssohns „Chöre zur Antigone“. Wir nennen unter denen, die diese Gattung in mannigfaltiger Form pflegen: K. Reinecke („Schlachtlied“, Te deum, „Hakon Jarl“), Rheinberger („Wittekind“, „Hymnus an die Tonkunst“ op. 179), Bruch („Frithjof“, „Normannenzug“, „Leonidas“, „Salamis“), Jadassohn („An den Sturmwind“), Wüllner („Heinrich der Finkler“), Brambach („Cäsar am Rubikon“, „Germanischer Siegesgesang“, „Lorelei“, „Nachtstück“), Gernsheim („Siegesgesang der Griechen nach der Schlacht bei Salamis“, „Wächterlied“, „Phöbus Apollon“), A. Krug („Nomadenzug“), Krug-Waldsee („Seebilder“), B. Scholz („Türmerlied“), L. Nicodé („Das Meer“), Fr. Hegar, geb. 11. Oktober 1841 („Schlafwandel“, „Totenvolk“, „Die Trompete von Gravelotte“, „Die beiden Särge“), Ed. Kremser, geb. 10. April 1838 („Altniederländ. Volkslieder“, „Balkanbilder“), Meyer-Olbersleben, geb. 5. April 1850 („Goten-

treue"). Robert Schwalm, geb. 6. Dezember 1845 („Der Goten Todesgesang", „Abendstille am Meere"), Heinrich Zöllner, geb. 4. Juli 1854 („Heldenrequiem", „Die Hunnenschlacht", „König Rings Brautfahrt", „Columbus"), Karl Goldmark („Frühlingsnetz"), Hans Huber („Aussöhnung"), Edvard Grieg („Landerkennung"), Franz Curti, geb. 1854 („Die Schlacht") u. a.

So hoch wir die Anerkennung zu schätzen wissen, die hierin für das musikalische Streben und für die künstlerische Bedeutung der Männergesangvereine liegt, so steht uns doch deren kulturgeschichtliche und soziale Mission noch höher, die in der musikalischen Erziehung des Volkes selbst, in der Hebung des Volksgesanges einerseits, in der künstlerischen Verklärung des Volkslebens, insbesondere in der Veredelung seiner Geselligkeit, in der Idealisierung seiner Erholungen, in der Versöhnung der sozialen Gegensätze andererseits liegt. Für die Erfüllung dieser Aufgabe ist die enge Fühlung mit dem Volksgesange noch wichtiger, als die Fühlung mit dem Konzertsaal und mit der Bühne.

Je mehr das Volksleben seine ideale Erhebung und erneuernde Kraft aus der Wurzel der Religion zieht, desto wichtiger ist die Pflege der religiösen Kunst, des religiösen Volksgesanges. So werden die Männergesangvereine, unbeschadet ihrer besonderen Aufgabe, ihre idealste Weihe in der Pflege des Kirchengesanges oder in der opferwilligen Teilnahme an einem beide Geschlechter umfassenden, alle in der Gemeinde vorhandenen Kräfte ohne Rücksicht auf Rang, Stand und Vermögen in sich vereinigenden Kirchengesangvereine zu suchen haben.

Vierter Abschnitt.

Die ausübende Kunst seit Beethoven.

Mit Mozart, vollends mit Beethoven ist das Klavier in den Mittelpunkt des Musiklebens getreten und das herrschende Instrument geworden. Dem entsprechend hat ebensowohl die Technik des Klavierbaues, wie die Kunst des Klavierspiels eine ungeahnte Ausbildung gefunden. Während die Mehrzahl der übrigen Instrumente auf dem schon früher gewonnenen Boden verharrt und die Neuzeit nur von Bereicherung

ihrer Technik und demgemäfs Verfeinerung des Spiels weifs, kann man bezüglich des Klaviers und des Klavierspiels von einer förmlichen Geschichte reden.

Die Zeit der klassischen Meister war zugleich die Zeit, in welcher das Pianofortespiel systematisch begründet wurde. An die Spitze ist hier zu stellen als Vater des neueren Pianofortespiels Muzio Clementi (S. 450) („Gradus ad Parnassum"). Sein Schüler J. B. Cramer („Etüden") ist gleichfalls einer der ersten Meister und Lehrer gewesen. Durch einen anderen Schüler, Ludwig Berger, den Lehrer Mendelssohns, reicht Clementi's Einflufs in die neueste Zeit.

An Mozart, die Tradition der klassischen Epoche auf eine grofse Anzahl von Jüngern vererbend, schliefst sich Joh. Nep. Hummel als Meister ersten Ranges im brillanten Klavierspiel an. Durch seinen Schüler Ferdinand Hiller reicht seine Tradition gleichfalls bis an die Gegenwart heran.

Mit Beethoven stand wenigstens zeitweise in Verbindung Carl Czerny, der Lehrer einer grofsen Anzahl unserer gröfsten Klaviermeister: Franz Liszt, Thalberg, Döhler, Jaell.

Die klassische Schule legte den Hauptnachdruck auf das schöne Ebenmafs, die Durchsichtigkeit und Klarheit, den klanglichen Wohllaut in der Wiedergabe des Tonwerks. Die einseitige Hervorkehrung der technischen Bedingungen eines klassisch-vollendeten Spiels führte leicht zur Hintansetzung des inneren Gehaltes oder doch zur Indifferenz gegen denselben, beziehungsweise zur virtuosenhaften Pflege der brillanten Technik. In dieser Hinsicht leistete der geistreiche Thalberg (1812—1871) wohl das Bedeutendste.

In Karl Maria von Weber dagegen trat der Einflufs der Romantik, hauptsächlich in der leidenschaftlichen Bewegtheit und in dem effektvollen Glanze des Spiels zu Tage. Der Vortragende giebt nicht mehr ganz objektiv das von ihm durch ernste Versenkung in das Werk erfafste Tonwerk selbst wieder, sondern er legt seine persönliche Stimmung hinein, er spielt nicht allein das Tonstück, sondern in demselben, in seiner Auffassung, sich selbst. —

Die harmonische Persönlichkeit Mendelssohns und seines Freundes Ferdinand Hiller verband die mafsvolle, von den Klassikern ererbte Objektivität des Spiels mit dem bewegten Pathos der Romantik. Ignaz Moscheles (1794—1870) steht

der klassischen Schule noch näher; sein Spiel zeichnete sich aber ebenso durch Glanz und Bravour, wie durch geistige Durchdringung und bewegtes Pathos aus. Dagegen vertrat Chopin die Romantik ausschliefslich nach der Seite der Innerlichkeit. Er konnte, was z. B. das Mifsfallen des berühmten Kalkbrenner erregte, der auf Eleganz und Objektivität des Vortrags drang, selbst die Klassiker nur so wiedergeben, wie sie sich in seiner Individualität spiegelten und in seine Stimmung übersetzten. Dagegen vertrat Clara Schumann (1819—1896), die edle, hochsinnige Gattin Robert Schumanns, wiederum das edle, harmonische Mafs innerhalb der romantischen Schule; mit farbenreichem Glanz des Spiels und feinsinnigem Eingehen in die Nuancen der Stimmung verband sie eine seltene Objektivität, mit leidenschaftlicher Bewegtheit eine seltene Durchsichtigkeit und Plastik des Vortrags. Stephen Heller (1813—1888) und Adolf Henselt (1814—1889) sind auch im Pianofortespiel, das sie mit poesievoller Auffassung durchgeistigten, entschieden den Romantikern beizuzählen.

In Franz Liszt erstand dem Pianoforte wohl der gröfste ausübende Künstler: ausgehend von Czerny verband er mit vollendeter Technik, die nicht blofs der Töne überhaupt Herr war, sondern, wenn wir so sagen dürfen, jeden einzelnen Ton nach Belieben zu färben vermochte, die feurige Phantasie des Romantikers und gewann durch seine umfassenden Studien, durch sein warmherziges Eingehen auf jede eigenartige Künstlerindividualität, die ihm in seinem bewegten Leben begegnete, sowie durch seine feine Beobachtungsgabe eine Universalität des Vortrags-Styles, die ihn in der That zum Fürsten des Klavierspieles stempelt.

Nach der Seite der Universalität, die über jeden Styl Herr ist und in jeden Styl sich einlebt, war Hans v. Bülow (s. S. 532) sein würdigster und gröfster Schüler, während in der Entfesselung der Tongewalten, in der orchestralen Behandlung des Klavieres und in der Feinheit der dynamischen Abstufung des Tones, bei scharf ausgeprägter künstlerischer Individualität in Auffassung und Wiedergabe Anton Rubinstein (s. S. 518) seines gleichen suchte.

Durchsichtige Klarheit und vollendete Ebenmäfsigkeit charakterisierten das Spiel Dionys Pruckners (1834—1897). Mortier de Fontaine (1816—1883) war insofern Bülows Vorgänger, als er

zuerst sich über den Styl der Gegenwart erhob und in den von ihm eingeführten historischen Klavierkonzerten mit Freiheit die Style aller Zeiten zu beherrschen suchte. Bedeutende Klaviervirtuosen waren endlich Nikolaus Rubinstein (1835—1881), Karl Tausig (1841—1871), Marie Wieck.

In der Gegenwart ragen hervor: Reinecke, Lassen, d'Albert, Ernst (geb. 1826) und Max Pauer (geb. 1866), Xaver Scharwenka, Otto Neitzel (geb. 1852), Bernhard Stavenhagen (geb. 1872), Spengel, Lamond; Anette Essipoff, Mary Krebs-Brenning, Anna Mehlig-Falk, Sofie Menter, Theresa Carreño, von Nicht-Deutschen: Saint-Saëns, Diémer, Siloti, Busoni, Risler, Paderewsky, Sapellnikow u. a., womit natürlich die Zahl bedeutender Vertreter und Vertreterinnen des Fachs weit nicht erschöpft ist.

Als Lehrer endlich sind zu nennen: Friedrich Kalkbrenner (1788—1849), Daniel Steibelt, Aloys Schmitt und vor allem Adolf Kullak (Verfasser einer „Ästhetik des Klavierspiels"), der in erster Linie neben der Beherrschung der Technik auf geistiges Verständnis des Tonstückes drang, sowie sein Bruder Theodor, aus dessen Schule eine Reihe vorzüglicher Klavierspieler hervorgegangen sind. Von modernen Klavierpädagogen seien ferner genannt: Köhler, Lebert, Stark, Riemann, Breslaur, Klindworth, Fuchs, Germer, Ruthardt u. a.

Das Violinspiel fand würdige Vertreter in Italien, Frankreich, Deutschland. Die italienische Schule, in erster Linie auf die Schönheit des vollen, runden Gesangstones gerichtet, gab unserem Jahrhundert den gröfsten Geigenmeister in Nicolò Paganini[1]), geb. 27. Oktober 1782, † 27. Mai 1840, dessen phänomenalem Spiel eine noch nie dagewesene dämonische Gewalt innewohnte. Unter seinen Schülern ragte Camillo Sivori (1815—1894) hervor. Eine Zeitlang eng mit Paganini befreundet war Karl Lipinski (1790—1861), der, obwohl im Geigenspiel Autodidakt, längere Zeit der namhafteste Konkurrent P.s war. Ebenso genofs die Freundschaft Paginini's der ausgezeichnete Virtuose Antonio Bazzini (1818—1897).

Die französische Schule, als deren Haupt der Italiener Viotti (1753—1824), der Begründer des modernen Violinspiels, anzusehen ist, und die ebenso auf vollendete Technik, Reinheit

[1]) A. Niggli, *Nicolo Paganini*. Leipzig 1882 (S. m. V. No. 44/45).

und Klarheit des Vortrags, wie auf feurige Belebtheit und geistreiche Accentuierung des Spiels dringt, ist auf würdige Weise repräsentiert durch Pierre Rode (1774—1830), Rudolph Kreutzer (1766—1831), Pierre Baillot (1771—1842) und Delphin Alard (1815—1888), zu dessen Schülern Pablo de Sarasate, geb. 1844, gehört. Der belgisch-französischen Schule gehören an: Charles de Bériot (1802—1870), Emil Sauret, geb. 1852, Henri Vieuxtemps (1820—1881), François Hubert Prume (1816—1849), Henri Wieniawski (1835—1880), Hubert Léonard (1819—1890) und sein Schüler César Thomson, geb. 1857 zu Lüttich, woher auch Eugène Ysaye, geb. 1858, stammt.

Die deutsche Schule, als deren Haupt Ludwig Spohr (S. 465) zu betrachten ist (Kasseler Schule), fordert in erster Linie jene strenge Objektivität des Vortrags, welche die Frucht allseitiger musikalischer Bildung und treuer Versenkung in das vorzutragende Kunstwerk ist. Klassicität und Strenge des Styls kennzeichnen die deutschen Geigenmeister, deren grofse Vorzüge namentlich bei der Interpretation der klassischen Tonwerke hervortreten. Hierher gehören: Ferdinand David (1810 bis 1873), der Schüler Spohrs und Begründer der Leipziger Schule, Bernhard Molique (1802—1869), ebenfalls ein Schüler Spohrs, Josef Böhm (1795 bis 1876), Schüler von Rode, J. Mayseder, der bedeutendste der Wiener Meister, zu dessen Schülern Heinrich Wilhelm Ernst (1814—1865), Edmund Singer, geb. 14. Oktober 1831, Georg Hellmesberger (1800—1873) und Josef Joachim gehören; ferner Heinrich de Ahna (1835—1892), der Schüler Mayseders, Jean Becker (1833—1884), der Leiter des berühmten Florentiner-Quartetts. Eine besondere Stellung nahm Ole Bull (1810—1880) ein, der erst bei Spohr in die Schule ging, dann Paganini nach Paris folgte, ohne sich streng nach dem einen oder anderen zu bilden. — Den deutschen Vortragsstyl vertritt in vorbildlicher Weise Joseph Joachim (S. 539)[1], geb. 28. Juni 1831 zu Kittsee bei Prefsburg. Einzig und allein das Kunstwerk an sich ist es, das sein Spiel zur Geltung bringen will. Ihm dient die persönliche Auffassung und die ganze vollendete Technik ausschliefslich ohne jede Nebenabsicht und Nebenrücksicht. Der durch Joachim begründeten Berliner Schule gehören

[1]) A. Moser, *Joseph Joachim.* Berlin 1898.

eine Reihe ausgezeichneter Künstler, wie Auer, Barth, Kruse, W. Meyer, Petri, Prill, Marie Soldat u. a. an. Zu nennen sind ferner Hugo Heermann, geb. 1844, der aus Bériots Schule hervorgegangen ist, Johann Christoph Lauterbach, geb. 1832, gleichfalls Schüler Bériots, Otto Hohlfeld, Henrich Schradieck, August Wilhelm, Schüler von David, Eduard Rappoldi, Schüler von Leopold Jansa (1797—1875) in Wien, Karl Wien, Adolf Brodsky, Gustav Holländer, Zajic, Kopecky, Berber, Burmester, Petschnikoff, Hilf, Krasselt Struss u. a. —

Als Violoncell-Virtuosen sind zu nennen: Bernhard Romberg (1767—1841), Max Bohrer (1785—1852), Josef Merk (1795—1825) mit seinen Schülern Böhm, Träg, Marx, Franco Mendès; Josef Menter (1808—1856), dessen Schüler Ferdinand Büchler, Hypolit Müller, Valentin M., Justus Johann Friedrich Dotzauer (1783—1860); des letztgenannten Schüler: Friedrich August Kummer (1797 bis 1879), Karl Drechsler (1800—1875); Karl Ludwig Dotzauer (geb. 1811) und Karl Schuberth (1811 bis 1863); ferner die beiden Lee, Sebastian (1805—1887) und Louis (geb. 1819), die beiden Servais, François (1807 bis 1877) und Josef (1850—1885); Auguste Franchomme (1808—1884) und seine Schüler Vidal, Jaquard, Barbot; Johann Nepomuk Hüttner (geb. 1793, †?), Johann Friedrich Kelz (1786—1862), Moritz Ganz (1804—1868) und seine Schüler Rietz, Lotze, Giese, Klitz; Karl Schlesinger (geb. 1813), mit seinen Schülern Udel, Sulzer, Hummer, Hagyesj; Josef Werner (geb. 1837) und seine Schüler: Schönchen, Marie Geist, Schübel, Emil Johann Herbeck, Ebner. Karl Davidow (1838—1889) und dessen Schüler: Julius Goltermann (1825—1876), Julius Cabisius (1841—1898), Ludwig Ebert (geb. 1843), David Popper (geb. 1845), Julius Stahlknecht, Albert Rüdel, Jules de Swert (1843—1891). Unter den Lebenden ist der Senior unter den Deutschen Bernhard Coſsmann (geb. 1822): Georg Goltermann (geb. 1824); ferner die drei Grützmacher, Friedrich (geb. 1832), Leopold, sein Bruder (geb. 1835), Friedrich, des letzteren Sohn; des erstgenannten Schüler sind: Oskar Brückner und Wilhelm Fitzenhagen (1848—1890); als namhafte Künstler ragen hervor: Robert

Hausmann, Hugo Dechert, Friedrich Koch, Julius Klengel, Hugo Becker, Bockmühl, Neruda, Hekking, Schröder u. a., die Franzosen Battenchon, Dancla, Delsand, Rabaud, Liegrois, Loeb, Becker u. s. f., die Holländer de Lange, Lübeck.

Zu hoher künstlerischer Vollendung kam durch die Klassiker das Streichquartett. Es seien aufser dem Schuppanzighschen Quartett (S. 373) nur die berühmten Quartette der Braunschweiger Brüder Müller, das ältere (ungefähr 1830—1855), das jüngere (ungefähr seit 1855), das Quartett von Jean Becker, das Quartett von Benno Walter, von Hugo Heermann, vor allem aber das mustergültige Quartett von Joachim genannt. Das Streichquartett ist der Träger der reinsten und feinsten, der geistigsten und tiefsten Musik; seine Blüte ist immer ein Beweis dafür, dafs es mit dem musikalischen Geschmack und der musikalischen Bildung noch gut steht. Wenn nicht die Zeichen trügen, so ist die Zeit nicht ferne, da das Streichquartett wieder im Hause heimisch werden und das Klavier zum Segen der Hausmusik aus seiner Alleinherrschaft verdrängen wird.

Auch die übrigen Instrumente haben bedeutende Vertreter gefunden, so die Klarinette in Bärmann, Hermstädt, Iwan Müller, Ernst Wilhelm (Vater); die Flöte in der Familie Fürstenau (Kaspar F. [1772—1819]; dessen Sohn Anton F. [1792—1852], Moritz Fürstenau, dessen Sohn [1824—1889], der zugleich bedeutender Musikgelehrter war), in den beiden Heinemeyer, Christian (Vater, 1796 bis 1872), Ernst Wilhelm (Sohn, 1827—1869); Franz und Karl Doppler, Mühlfeld, Karl Krüger u. a.; das Horn in den beiden Gottfried und Karl Schunke, Fohmann, Gumbert u. a.; die Harfe in Gottlieb Krüger, Snoer u. a.; der Kontrabafs in Dragonetti (1763—1846), Eichhorn, Abert, Schwabe u. a.

Insbesondere aber hat das Orgelspiel einen neuen Aufschwung genommen. Man ist wieder auf Johann Sebastian Bach zurückgekommen und hat sich klar gemacht, was für einen Styl das Instrument fordere. Hin und wieder freilich macht sich, insbesondere bei Konzert-Orgelspielern, das „Panorama für das Ohr" wieder geltend. Nur einige Namen seien aus der grofsen Zahl tüchtiger Orgelmeister genannt; unter den

Deutschen: Rinck (1770—1846), Vierling (1750—1813), Töpfer (1791—1870), Stolze (1801—1868), Tod (1839 bis 1867), Faifst, Scherzer, Seyerlen, Armbrust, Markull (1816—1887), Volkmar (1812—1867), Schütze, August Gottfried Ritter (1811—1885), Christian Fink und Friedrich Fink, Herzog, Hesse, Hähnlein, Wolfrum, Lux, Kraufs, Brosig, Merkel, Gottschalg, Papperitz, Piutti, Stade, Gerhard, Pfannstiehl, Dienel, Reimann, de Lange, A. Mendelssohn, Homeyer, Schönhard, Hegele, Lang, Graf u. a.; unter den Nichtdeutschen: F. Benoist, C. Franck, Widor, St. Saëns, die Belgier Lemmens, Guilmant, u. a.

Auch die Gesangskunst weist hohe Namen auf, von Sängern: F. Wild, Duprez, Tichatschek, Niemann, Schnorr v. Carolsfeld, Vogl, van Dyck, Kindermann, Scheidemantel, Lablache, Staudigl, Scaria, Reichmann, Gura, Sistermans, Messchaert, Krauss u. a., von Sängerinnen: Schröder-Devrient, Lind, Sontag, Viardot-Garcia, Malibran, Adelina Patti, Lucca, Materna, Sembrich, Klafsky, Lehmann, Amalie Joachim, Sucher, Papier, Leisinger, Wedekind u. v. a. Unter den Lehrern des Gesangs nimmt deren Senior Julius Stockhausen, geb. 1826, wohl noch immer den ersten Rang ein.

Im ganzen charakterisiert das Musikleben der Gegenwart das eifrige Streben, für die gesamte Kunstbildung eine feste Grundlage und einen sicheren Mafsstab zu gewinnen. Nicht blofs die Technik hat theoretische Werke von hoher Bedeutung aufzuweisen, sondern auch die Theorie, die Geschichte und die Ästhetik der Musik erfreuen sich einer immer mehr wachsenden Pflege.

So steht zu hoffen, dafs die Tonkunst immer mehr das werde, wozu sie berufen ist, eine bildende Macht im Volke. Dazu reicht es freilich nicht aus, musikalische Fachschulen und Künstlerhochschulen zu gründen; dazu gehört vor allem, dafs den verschiedenen Kreisen und Schichten des Volkes, dem doch die Kunst dienen soll, diese selbst innerlich nahegebracht und in ihrer geistigen Bedeutung erschlossen wird. Das rechte Mittel hierfür ist nicht das hergebrachte planlose Musicieren, sondern planmäfsige Einführung in die Tonkunst, in ihre Geschichte, in ihr geistiges Verständnis. Hierzu

wären in erster Linie die Hochschulen berufen, die ja die Aufgabe haben, in das Verständnis des gesamten Geisteslebens einzuführen, die Bekanntschaft mit Wesen und Wert aller seiner Zweige und aller der Kräfte und Faktoren, die es bestimmen, zu vermitteln. Ihre Aufgabe ist es erst in zweiter und dritter Linie, die Kunst selbst zu lehren und zu üben, obschon Musikunterricht und praktische Musikübung an der Universität keineswegs ausgeschlossen, vielmehr im Interesse des akademischen Lebens dringend erwünscht ist. Ihre Hauptaufgabe aber wäre es, die Tonkunst in ihrem Zusammenhang mit dem gesamten Geistesleben und in ihrer Bedeutung für dasselbe, ihre Geschichte als unablösbaren Zweig der allgemeinen Kunst- und Kulturgeschichte nachzuweisen, und zwar so, dafs der theoretischen Darlegung stets die Anschauung in systematisch geordnetem Zusammenhang zur Seite träte, also in der Weise, dafs die gesamte praktische Musikübung einschliefslich der akademischen Aufführungen in engster Beziehung zu dem jeweils in den Vorträgen behandelten Gegenstande gebracht und nach dem hierdurch bestimmten Plane geordnet würden.

Namen-Register.

B.

C.

R.

S.

T.

W.

X.

Y.

Z.

Druck von A. W. Hayn's Erben in Potsdam.





